

## **A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção.**

Marcelo Ferraz de Paula\*

**RESUMO:** O presente estudo desenvolve a hipótese de que a temática em torno da ideia de América Latina foi tema dos mais relevantes para a cultura brasileira durante os anos 1960 e 1970, sendo a música popular um dos vetores sintomáticos desta investida. Analisando algumas canções do período, o trabalho busca compreender as motivações históricas que trouxeram o pensamento comunitário e a fulguração americanista para o centro de nossas produções artísticas, bem como os procedimentos formais utilizados pelos compositores, com destaque ao recurso da coralidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** América Latina; Canção; MPB; Comunitarismo; Coralidade.

**RESUMEN:** Este estudio desarrolla la hipótesis de que la América Latina fue tema importante en la cultura brasileña en los años 1960 y 1970, siendo la música popular uno de los movimientos más sintomáticos de este interés. Analisando algunas canciones de la época, el trabajo busca comprender las motivaciones históricas que trajeron el pensamiento comunitarista y la fulguración americanista hacia el centro de nuestras producciones artísticas, así como los procedimientos formales utilizados por los compositores, en especial el uso de la coralidad.

**PALABRAS-CLAVE:** América Latina; Canción; MPB; Comunitarismo; Coralidad.

### **1. A ilha e as pontes**

“Eu sou apenas um rapaz latino-americano”. Este conhecido refrão cantado por Belchior confirma a popularidade de uma perspectiva que até o final dos anos de 1960 não era tão comum na cultura brasileira. Sua abertura enunciativa está afinada com uma tendência da canção brasileira que se declarava, aquela altura, abertamente latino-americana. O reconhecimento do sujeito da canção enquanto latino-americano implicava, como em todo processo identitário, a adesão consciente a alguns pressupostos: primeiro, o ato de compartilhar certos elementos socializadores; segundo, a identificação de um passado

---

\* Mestrando na área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da USP.

comum, marcado pela dominação colonial; terceiro, um presente sem plenitude, sintetizado pelo imperialismo e pelas lutas figurativamente acionadas pelas canções de protesto; e por último a adesão a um horizonte comum, muito bem demarcado nos discursos engajados da época.

Como não poderia deixar de ser, esta dinâmica de adesão a um anseio americanista é acompanhada de profundos desdobramentos políticos, algo que a MPB do período não se omitia de abarcar, ao contrário: “a politização da música popular permitiu que a política ficasse abrigada no coração, transmutando em forma de arte as experiências utópicas, as derrotas e os projetos que a política acalentou” (NAPOLITANO, 2010, p. 7). Convocada pela MPB dentro deste processo em que a música passava a ser instrumento de crítica e inspiração libertária, a identidade latino-americana transborda em sua dimensão questionadora, rebelde. Aliás, sobre os processos identitários, nos ensina José Manuel de Oliveira Mendes que:

as identidades são activadas, estrategicamente, pelas contingências, pelas lutas, sendo permanentemente descobertas e reconstruídas na acção. As identidades são, assim, relacionais e múltiplas, baseadas no reconhecimento por outros atores sociais e na diferenciação. (MENDES, 2002, p. 505)

Não me parece abusivo dizer que o título da música de Belchior poderia, em outro contexto social, sem problemas ser “Eu sou apenas um rapaz brasileiro”, ou quem sabe “...um rapaz nordestino”, outras camadas identitárias que estão presentes na tessitura da letra. Por que então o compositor escolheu a latinidade, subjugando na hierarquia de seu discurso estes outros polos identitários - “relacionais e múltiplos” - ao vértice central de um *eu* que se proclama, sem hesitação, latino-americano? Como a voz do sujeito ultrapassa os limites do nacional e vai encontrar sua identificação na imagem de uma América Latina que compartilha com ele o mesmo drama social (a pobreza), histórico (a subjugação e exploração) e geográfico (dificuldade de encontrar um espaço adequado) – (“Eu sou apenas um rapaz latino-americano/ sem dinheiro no banco/ sem parentes importantes e vindo do interior”)? São indagações que podem servir de mote para pensarmos o papel da América Latina na música popular brasileira da década de 1970.

O grito estridente e vigoroso de Belchior é ensaiado também em outras de suas

canções. Em “A palo seco”, novamente os atributos da juventude e da latinidade surgem amalgamados com alguma inquietude na voz do *eu*:

Tenho 25 anos de sangue e de samba  
e de América do Sul.  
Por força desse destino, um tango argentino  
me cai bem melhor que um *blues*.

E conclui com a sensação de desconforto e esperança de quem observa a América do complicado ponto te vista brasileiro: “Desesperadamente eu grito em português”.

O esforço em se definir um espaço identitário legítimo, voltado para os preceitos da latinidade, ganha ainda mais interesse ao relembrarmos o espaço secundário que o Brasil vem ocupando nas fulgurações americanistas ao longo da história do continente. Sem laços sólidos com os países vizinhos o Brasil vai criando para si, no decorrer de sua formação, aquilo que o filósofo português Eduardo Lourenço chamará provocativamente de “máscara da autonomia natural” (LOURENÇO, 1999, p. 157). Ampliando esta interpretação (Lourenço fala basicamente das relações, ou falta delas, entre Brasil e Portugal), vemos que o país parece ter se exilado historicamente numa posição insular: de um lado separado de sua antiga metrópole e dos países com os quais compartilha o idioma pela extensão grandiosa do oceano Atlântico; do outro lado, desgarrado da América Hispânica pelo invisível, mas não menos sólido, muro do idioma. Tal imagem se reproduz continuamente na já proverbial afirmação de que o Brasil é um “país continental”, sendo tal sentença repetida com orgulho por diversos brasileiros – inclusive governantes e intelectuais – não apenas como índice de sua extensão territorial ou de sua diversidade, mas também como símbolo de uma pretensa autossuficiência, de uma grandeza irmã da soberba e vizinha do isolamento. Romper estas diferenças, por parte dos atores sociais brasileiros, é uma tarefa árdua, desafio que encara a Babel latino-americana e que só poderia mesmo nascer de um desesperado e tragicamente deslocado “grito em português”.

O verso de Belchior, que escolhi para abrir este artigo, faz parte de um momento recente da história brasileira em que esta “autonomia natural”, para repetir o achado de Lourenço, foi duramente questionada por uma geração de artistas interessada em estabelecer

vínculos solidários que privilegiavam o diálogo do Brasil com os vizinhos latino-americanos. Frente à barreira do idioma, que por sua vez gera barreiras culturais que não merecem ser subestimadas, estes autores assumiram a missão de criar pontes capazes de definir uma maior circulação cultural entre os países. A música popular dos anos 70 está marcada profundamente por este esforço.

Primeiramente quero definir melhor a conjuntura histórica que propiciou uma investida encorpada na questão latino-americana. Como bem se sabe, a década de 1960 representou um capítulo de generalizado otimismo para os povos do continente: com o acirramento da Guerra Fria, a América Latina se converteu, naquele momento, numa zona estratégica para o ordenamento da geopolítica global. Tanto é assim, que após o impacto avassalador da Revolução Cubana, em 1959, imperava entre os intelectuais da região a confiança, quase a certeza, de que o jogo de influências entre o socialismo soviético e o capitalismo estadunidense seria decidido em solo latino-americano.

Este protagonismo repentino – tão diferente da participação secundária, quase irrelevante, da América Latina na II Guerra Mundial – intensificava nos atores sociais do continente um desejo de aproximação entre os países, uma ação coletiva que bem poderia definir o destino de toda humanidade. A história da modernidade, o rumo da barbárie ou da utopia, calhava de ser decidido na América Latina, local onde, acreditava-se, a balança iria pender para um dos modelos político-econômicos que se engalinhavam.

É nesta época que a arte expande o caráter missionário e profético que é logo associado às composições do período. Neste cenário de urgência social e ansiedade, a arte refunda e ecoa a convicção de que a história estava sendo escrita ali e que os intelectuais tinham a possibilidade de interferir diretamente na realidade. Por isso a cobrança e a pressão eram enormes; o silêncio já não era uma opção aceitável. O futuro precisava ser escrito e por que não escrevê-lo junto com os vizinhos que compartilhavam conosco a mesma condição periférica e a mesma sina de exploração e desigualdade?

Além deste contexto externo favorável à aventura comunitarista, dentro do Brasil outros elementos contribuía para que a vertente ganhasse força. O partido comunista brasileiro havia conhecido no período de relativa estabilidade democrática um crescimento consistente, formando novos quadros políticos e inserindo o debate de suas ideias dentro das

instituições, universidades e sindicatos. O golpe militar brasileiro, em 1964, lançou o partido novamente na clandestinidade, perseguindo duramente suas lideranças. No entanto, a imediata resposta artística da esquerda, contrária ao golpe, confirma um ambiente cultural dinâmico, no qual “apesar da ditadura de direita, há [naquele período] uma relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (SCHWARZ, 1978, p. 62).

O golpe militar não apenas possibilitou - ou melhor seria dizer que exigiu? - uma rápida organização da esquerda cultural, elevando, desde os primórdios do regime, a arte à condição de trincheira de resistência ao governo militar, como também atenuou a interferência do partido comunista nestas manifestações. Lembrando que do início dos anos 1940 até o início da década de 1960, o PCB era adepto da diretriz jdanovista soviética, a qual reconhecia o realismo socialista como única forma estética cabível para se contribuir com a revolução comunista. A cooptação e interferência do partido na liberdade criativa de seus membros ou simpatizantes teve como exemplos extremos e desastrosos a ruptura de Carlos Drummond de Andrade e Rachel de Queiroz com o partido, inconformados com a camisa de força que os burocratas pecebistas impunham à liberdade artística (FREDERICO, 1998, p. 278-280).

Desse modo, o golpe militar acelerou o fim da interferência partidária no plano da criação artística, algo que já havia sido ensaiado com a Declaração de Março, documento que assumia erros do partido e colocava em questão os abusos cometido pelo governo de Stálin, dando um fôlego mais leve, menos oficioso e doutrinário, nem por isso menos crítico e aguerrido, às manifestações da “arte engajada” durante o regime militar. Assim, entra em crise o sempre criticado modelo dos CPCs (Centro Popular de Cultura), com sua dicção popular-nacionalista, seu esquematismo programático e o didatismo que subjugava a elaboração estética em prol de uma função propagandística que visava, como fim maior, a conversão das “massas” ao processo revolucionário.<sup>1</sup> (HOLLANDA, 2007, p. 19-28).

O esgotamento da proposta cepecista deixava um espaço livre para novas

---

1 No caso da música cepecista, a “Canção do subdesenvolvimento”, de Carlos Lyra tornou-se o exemplo mais duradouro e característico da proposta dos grupos. Malgrado a pilha de críticas e a autocrítica que a maioria dos autores ligados ao movimento fizeram nos anos seguintes, os CPCs, com seus excessos e limitações, foram a base das manifestações artísticas de resistência à ditadura. Superando o estágio de didatismo cepecista, autores como Ferreira Gullar, Oduvaldo Viana Filho, Capinam, aprofundaram o rigor de suas obras. O mesmo vale dizer dos músicos que participaram do show Opinião, primeiro grande evento musical após o golpe, cujos membros eram em sua maioria ligados aos CPCs, mas que inauguravam um avanço na proposta de atuação social por meio da matéria artística.

experimentações no âmbito da arte politicamente comprometida. O desejo de contribuir com as lutas e sonhos libertários animava uma nova geração de artistas. Sem cair na instrumentalização redutora dos CPCs, desejavam fazer da arte uma bandeira, um incômodo aos poderosos e um reduto para os humildes. O compromisso ético e a consciência política seguiria dando os contornos das novas criações, mas agora sem se sacrificar o trabalho estético, a elaboração formal criativa, a complexidade expressiva. A contrário, se pensarmos na música popular, entramos numa fase em que a lapidação poética das letras, trabalhadas com extrema riqueza formal e metafórica, passa a ser marca dos novos compositores. Este avanço estilístico é fundamental para a ampliação do público consumidor de música popular e sua aceitação pela elite intelectual, que passava a ver refletidos nas canções os crescentes anseios de resistência à ditadura.

Por outro lado, liberados do popular-nacionalismo mais estreito, esta nova geração, entusiasta da Revolução Cubana, norteadas pelo retrato desafiador de Che Guevara – aquela altura ainda representando algo mais do que uma caricatura de si mesmo –, geração que leu Pablo Neruda e simpatizou com as guerrilhas românticas, encontrava na construção de um diálogo latino-americano uma missão irresistível, tanto no que se refere ao projeto político, como na generalizada busca de solidariedade cultural, no fazer coletivo que era naquele período parte do próprio sentido criador.

A leva de artistas que sustenta a oposição cultural à ditadura militar certamente congrega poetas, escritores, cineastas, dramaturgos. Da mesma maneira que Belchior exaltava a força de se dizer, em orgulhosa modéstia, “apenas um rapaz latino-americano”, na poesia tal identidade era também veiculada por diversos autores. Vejamos apenas alguns exemplos do poeta Ferreira Gullar:

Súbito vimos ao mundo  
e nos chamamos Ernesto.  
Súbito vimos ao mundo  
e estamos  
na América Latina.

(GULLAR, 2009, p. 198)

E é essa clandestina esperança  
misturada ao sal do mar  
que me sustenta

esta tarde  
debruçado na janela de meu quarto em Ipanema  
na América Latina.

(GULLAR, 2009, p. 189)

Porém, é na música popular que ela terá um alcance mais intenso e abrangente. A MPB dos anos 1970 torna-se não apenas a instância questionadora mais ouvida na sociedade brasileira, como também é quem vai formular algumas das respostas mais complexas e instigantes ao processo pelo qual o país passava, com seus desastres e suas esperanças. Este crescimento atraía uma safra de novos compositores muito bem capacitados, dotados de uma formação literária sólida, que pareciam querer se distanciar dos debates etéreos e labirínticos nos quais boa parte da poesia brasileira se deixava levar naquele período. Imprimia-se nas canções a riqueza dos recursos poéticos, aliados à vitalidade comunicante de um debate recolhido dos problemas mais urgentes pelo qual nossa sociedade atravessava.

Pensando no longo processo de legitimação da música popular brasileira por parte do discurso acadêmico, posso dizer, junto com Eneida Maria de Souza, que “não causa mais espanto o fato de a literatura brasileira e, especificamente, a poesia brasileira, conceber a música popular como parte integrante de seu cânone, embora essa atitude persista nos meios literários mais elitistas e conservadores”( SOUZA, 2007, p. 140). Vários músicos dos anos 60 e 70 – Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, para ficarmos apenas em alguns dos mais aplaudidos – marcaram uma posição que talvez não seja mista, mas sim intermediária, entre a canção e a poesia, entre a comunhão festiva do intérprete e a condensada solidão do poeta. É neste palco que a América Latina é convidada a subir, e ela chegará sem timidez, com suas paisagens, seus ilustres heróis, com as dores de seu povo; e seu chamado será ouvido na resposta afável de alguns interlocutores.

## **2. O palco e a canção**

Antes ainda de passar para análise de alguns dos procedimentos expressivos manejados pelos autores para dar forma à fulguração americanista, cumpre assinalar rapidamente uma breve diferenciação entre as duas vertentes da música popular brasileira que

mais se animaram em cantar a América Latina. Uma delas é a vertente Tropicalista e a outra é aquela muitas vezes nomeadas como “canção de protesto”.

O Tropicalismo corresponde a um movimento organizado, com um projeto suficientemente claro e comum aos artistas que, sem prejuízo às suas nuances particulares, aderiram aos preceitos do movimento. Já o termo “canção de protesto” e suas muitas variantes (“cantores engajados”, “canção política”) visa representar um conjunto amplo de autores, sem um projeto único, sem uma noção articulada de movimento e, acima de tudo, abarcando autores que não se deixam enquadrar à proposta redutora de uma arte que só se pretende denúncia social. Autores frequentemente rotulados com o jargão “canção de protesto”, como Milton Nascimento, Chico Buarque, Geraldo Vandré, não apenas cantaram muitas coisas além das canções mais diretamente empanhadas como também, quando dedicaram suas obras à função de denúncia e resistência ideológica, o fizeram sem a instrumentalização político-doutrinária presente, por exemplo, na diretriz cepecista. Outro problema com o uso da expressão consiste no fato de que o Tropicalismo, embora muitas vezes chamado de “alienados” pelos fãs das canções próximas ao discurso socialista, também mantinha em seu horizonte a denúncia social e o protesto, apenas o fazendo de modo vário, com sua linguagem provocativa e alegórica, ativando novas estratégias de atuação estética e de crítica ao comportamento.

Durante muito tempo as diferenças entre tropicalistas e “engajados” foi sintetizada na celeuma em torno da guitarra elétrica. A radicalização do conceito e método antropofágico por parte dos tropicalistas fazia do uso da guitarra elétrica uma marca de deglutição do que vinha de fora e de sua exploração criativa no bojo da cultura nacional, abalando, assim, a imagem nacionalista do violão, elevado a condição de símbolo da tradição musical brasileira. De fato, o embate do instrumento, cujos entreviros formam um imenso anedotário da música brasileira, ajuda a compreender tanto as opções estéticas como as ideológicas por trás da atuação dos músicos do período.

A associação entre Tropicalismo e América Latina parece estar na origem do próprio movimento. A reinterpretação e o aprofundamento conceitual que os tropicalistas fazem da *antropofagia* continuam ativas no meio acadêmico, como importante instrumento de interpretação da cultura latino-americana. Há uma energia americana no cerne da canção



tropicalista, que modula alguns de seus ritmos, fervilha em suas imagens e vai repousar nas suas ideais mais profundas. Mesmo quando não se propõe conscientemente um diálogo com os países vizinhos, o Tropicalismo consegue captar algo que é própria ao continente, que rompe as fronteiras da cultura brasileira e tangencia uma condição que é própria dos povos latino-americanos: a carnavalização, a problemática influência europeia, a abundância de ritmos e tradições, a convivência problemática entre o moderno e arcaico. O alvo básico dos tropicalistas, diferentemente da ênfase política dos “engajados”, é o padrão comportamental. As alegorias tropicalistas abalam todas as certezas, inclusive a certeza das esquerdas prometendo revoluções e redensões; a grande guinada em relação aos demais autores do período, além da ousadia mais solta, sem culpa, é que o plano cultural de suas canções passa a ser um fim em si mesmo, não mais um atalho para o mundo político. O cultural tropicalista já em si política pura, proposta renovadora, crítica mordaz, projeto de futuro.

Se os paralelismos entre os países da América Latina se dão mais nitidamente no plano histórico da política (colonialismo, imperialismo, dependência econômica, ditaduras) do que no âmbito plural da cultura, os tropicalistas conseguem resgatar uma ancestralidade comum e a partir dela tencionar as teias da bacia cultural latino-americana. Exemplos mais contundentes disso são os resgates de ritmos africanos que Gilberto Gil e Caetano Veloso fazem sobretudo na década de 80. A triangulação África-Brasil-Caribe é muito forte na obra dos autores: reforçam instrumentos, danças, religiões e rituais que criam a imagem da Bahia enquanto uma Cuba brasileira (ou o contrário, conforme se preferir). São referências em comum que acabam chegando ao plano histórico: as modernizações incompletas do continente, a diáspora negra, a supressão da matriz cultural indígena e africana.

Parte destes fatores serão sintetizados no álbum *Fina Estampa*, que Caetano Veloso lança já nos anos 90, portanto fora do recorte que escolhi para esta reflexão. Neste trabalho inteiramente dedicado a América Latina se cristaliza uma visão pós-utópica, já distante da euforia e projetos das décadas anteriores, defendendo uma ligação mais profunda que os acordos instáveis das lutas políticas. Sem dúvida esta formulação já está devidamente antecipada no grande hino tropicalista da vertente latino-americana, a antológica “Soy Loco por ti América”, de Gilberto Gil e Capinam. Encadeada em ritmo festivo e sensual, com instrumentos e toadas caribenhas, a letra acaba por alcançar, a partir de um caminho próprio,

as discussões travadas pela cultura brasileira naquele período histórico. Está marcado ali um desejo de aproximação entre as lutas do povo latino-americano, fundando uma resistência e mirando um futuro comum (“Um poema ainda existe/ com palmeiras, trincheiras”); este emerge da constatação de uma realidade similar, de violência e miséria como marcos do tecido social, porém sem o sentido de culpa e adoração que a esquerda às vezes adotava frente aos excluídos (“Um dia vou morrer/ de susto, de bala ou vício”) e de insinuações às ditaduras que assombravam o continente (“Antes que a definitiva noite se espalhe em Latino América”; “Espero o amanhã que cante/ el nombre del hombre muerto”). Os dois principais idiomas do continente se cruzam livremente no decorrer da música: marcam um trânsito solto entre os espaços, quebrando a barreira da língua e reoferecendo-a deliciosamente como ferramenta dominada, pronta para o diálogo.

A propósito, o processo de sublimação e enlace entre o português e o espanhol será um dos artifícios mais explorados pelos compositores do período. Mais até do que os tropicalistas, que gravaram dezenas de canções hispano-americanas em seus álbuns, outros intérpretes levaram ao extremo as experimentações com a mescla de idiomas, visando diluir as diferenças e tornar a língua do outro, o espanhol, mais familiar ao público brasileiro.

Um exemplo mais explícito que a letra de Gilberto Gil e Capinam pode ser visto em “Canção para a unidade latino-americana”, de Chico Buarque e Pablo Milanés. O primeiro ponto que chama atenção é que agora a própria composição da música é dividida entre autores de países diferentes. O cubano Pablo Milanés e o brasileiro Chico Buarque dividem a autoria e, na letra, parecem conversar um com o outro, definindo um espaço que já não é o do brasileiro olhando para a América Latina por uma janela e com um desejo erótico e festivo de reunir os ritmos e sons do continente, mas sim um diálogo grave e cerimonioso entre latino-americanos, unidos pela fraternidade comunitária, olhando para o seu próprio continente. O caráter de manifesto, muito forte desde o título, é desdobrado no decorrer da letra:

Realizaban la labor  
de desunir nossas mãos  
e fazer com que os irmãos  
se mirassem com temor  
cuando pasaron los años  
se acumularam rancores  
se olvidaram os amores

parecíamos extraños.

O ponto de partida é um distanciamento historicamente justificado. A divisão do continente representa o momento inicial de uma separação forçada, imposta. Esta condição é revivida na canção, com os opostos se tocando amorosamente: o português e o espanhol, a límpida fluidez de Pablo Milanés, o veludo encrostado da voz de Chico Buarque, com suas diferenças que se completam e se harmonizam no tecido melódico, na métrica precisa, nas rimas, por assim dizer, inter-idiomáticas. Duas vozes distintas, como o são as diversas culturas latino-americanas, são amalgamadas no projeto de unidade declarado pela canção: um mesmo canto, um mesmo continente. Ao final, passado o primeiro momento, de consciência da cisão identitária, o desfecho recupera a utopia da união como um horizonte a se percorrer:

Quem vai evitar que os ventos  
Batam portas mal fechadas  
Revirem terras mal socadas  
E espalhem nossos lamentos  
E enfim que 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.

A estrela surge como símbolo da utopia: alcançá-la é o que guia a marcha, que nunca chegará ao seu intento – as estrelas – mas pelo desejo que rege os passos, irá chegar a algum lugar, tal como no poema de Antonio Machado: “no hay caminos, sino estelas en la mar”.

O leitor talvez tenha notado que nesta segunda parte da letra já não encontramos a alternância das línguas (e das vozes) disposta verso a verso. Elas passam de estrofe a estrofe, formam uma ideia acabada; de maneira aparentemente paradoxal, ganham autonomia conforme se alcança a direção da unidade. Nada há de paradoxal, porém: é no desencontro forçado que as línguas e as vozes se “extrañan”, diferentemente de quando encontram o rumo do “carro alegre” da história. A união não se deixa confundir com fusão, tal como as duas vozes (repito, com estilos e timbres diferentes) não buscam formar uma só e sim garantir o espaço vital onde possam, as duas, se comunicarem.

Na virada dos anos 70 esta composição em coral, tal como a presenciada no dueto entre Chico Buarque e Pablo Milanés torna-se frequente em nosso meio musical. A afinidade entre o discurso estético e político de nossos autores e alguns movimentos musicais que ganhavam força em outros países da América gerou um passo importante na direção do diálogo latino-americano. Se nos anos 1960 a latinidade se ergue em nossa canção como um grito abafado, desejoso de um diálogo improvável, de uma integração mítica, presa ao âmbito da utopia, na década seguinte um intercâmbio entre movimentos e autores torna-se uma manancial que renova e inova o fôlego comunitarista.

A *Nueva Trueva* cubana, cujos nomes mais importantes são Pablo Milanés e Sílvio Rodrigues, e a *Nueva Música* argentina, de Mercedes Sosa e León Gieco, surgem como vetores de expansão da música brasileira nos países vizinhos na medida que suas estrelas tornam-se interlocutores de nossos artistas no afã de se estabelecer um diálogo continental de mão dupla.

No caso dos compositores cubanos, o contato era antecipado pela admiração de nossos intelectuais pela imagem mítica da Revolução Cubana. Circulando pelos quatro cantos como símbolo da ousadia e da resistência, o país de Fidel Castro e do argentino-cubano Che Guevara contribui imensamente para a proliferação de um ideal de América Latina unida. Afinados com as convicções do governo socialista, os membros da *Nueva Trueva* exploraram e expandiram a imagem heroica de Cuba entre os intelectuais do período. O próprio governo socialista fazia da trincheira cultural um ponto estratégico para a sobrevivência política e econômica do regime. Com as viagens de seus artistas e a força da *Casa de las Américas*, órgão cubano que, dentre outras atividades menos nobres como a censura, era responsável por incentivar a circulação de repertórios do continente e onde subiram em seus palcos vários de nossos músicos mais importantes, sempre ciceronizados pelos cantores do movimento que renovava a música cubana. A missão deste principal órgão cultural de Cuba era iminentemente política: o regime sabia que conquistar o apoio dos intelectuais simpáticos à revolução era o primeiro passo para melhorar sua imagem junto à opinião internacional e, conseqüentemente, diminuir o isolamento imposto à ilha.

O resultado mais famoso deste intercâmbio com os músicos cubanos é a canção “Yolanda”, que marcou época na voz de Simone, na de Chico Buarque, autor da versão em

português, e tornou conhecido seu autor, Pablo Milanés, entre o público brasileiro. Trata-se de uma típica canção de amor, com a configuração de uma musa a quem o sujeito declara seus sentimentos. Sua abertura para uma perspectiva comunitarista, reside nas nuances de interpretação presentes nas gravações e execuções ao vivo da canção.

Quando se trata da versão de Chico Buarque, o músico sempre ressaltava o caráter solidário da tradução, como ponte entre duas culturas. Quando é a versão em espanhol que é cantada, fica marcado o desejo de circulação entre os países americanos, o estranhamento do idioma busca ser diluído na familiaridade que rege a matriz comum destes povos que se pretendem irmãos. Há ainda as versões de “Yolanda” em que, tal como na “Canção para unidade latino-americana”, os dois autores a interpretam juntos, reforçando o aspecto de coral que me parece ser o grande recurso poético-musical ativado pelos autores do período para dar corpo estético ao ideal americanista.

As parcerias internacionais, principalmente as de base latino-americana, tornam-se corriqueiras em meados dos anos 70. Elas coincidem com a abertura política da maioria dos governos ditatoriais do continente e revelam, segundo Marcos Napolitano, um segundo *boom* da música popular brasileira:

A perspectiva de abrandamento da censura e a relativa normalização do ciclo de produção e circulação de bens culturais revelou a enorme demanda reprimida em torno da MPB, consolidando este tipo de canção como uma espécie de “trilha sonora” da fase de abertura política do regime militar, após 1977. A própria dinamização das atividades políticas, ainda sob intenso controle de regime, criava um clima favorável ao consumo de produtos culturais considerados “críticos”. (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

O espírito de liberação e a expectativa diante do esfacelamento do regime deu suporte aos grandes espetáculos, que não raro contavam com a presença de nomes de sucesso nos países vizinhos e que expunham em suas canções dilemas semelhantes aos vigentes na canção brasileira de então. Neste movimento, chama atenção as parcerias entre Milton Nascimento e Mercedes Sosa, duas das vozes mais atuantes neste momento de impasse entre o término de um período intensamente repressivo e a insegurança frente aos rumos políticos que se seguiriam nos anos seguintes. Desde que cantaram juntos “Volver a los diecisiete”, da poetisa chilena Violeta Parra gravada no álbum *Geraes* (1974), de Milton Nascimento, os dois

intérpretes construíram uma amizade de longa data, marcada pela cumplicidade, pela afinidade musical e o desejo de solidariedade e reconhecimento mútuo entre os países latino-americanos. Depois do sucesso da canção, rapidamente lançada a condição de clássico da música latino-americana, os dois gravaram juntos “Gracias a la vida”, outro sucesso de Mercedes Sosa; “Maria Maria”, de Milton Nascimento, gravada em espanhol por Mercedes, “Canto con serpientes”, de Sílvio Rodrigues, dentre outras participações ao vivo, na tevê, em shows, comícios e espetáculos, tanto no Brasil como na Argentina.

Em todas estas músicas, o que aparece em primeiro plano é, novamente, o recurso do coral, da música dividida, das vozes que se sucedem em tensão; tensão que se harmoniza no tempo específico da canção. O envolvimento fraterno entre os cantores era intensificado pelas constantes palavras de carinho que acompanhavam as execuções públicas. Os discursos que antecediam as performances e as entrevistas que divulgavam os espetáculos não podem aqui ser analisadas como dados externos irrelevantes. Ao contrário, a atmosfera criada em torno das músicas era parte indissociável da apreciação e dos efeitos que elas despertavam no público. Os discursos fundiam a amizade entre os artistas com a própria natureza das canções; conseguiam manter um caráter subjetivo, lírico, e ao mesmo tempo tecer os fios de uma metonímia: na comunhão sonora entre os intérpretes que subiam no palco para dividir suas músicas e suas lutas, estava contida a própria história comum do continente, seus laços profundos, sua vocação para a integração, simbolizadas pelos dois países que dialogavam na voz de seus cantores.

Alfredo Bosi é um dos que apontam, pensando especificamente na poesia, a força expressiva do discurso coral e sua relação estreita com a arte politicamente comprometida. Seu estudo defende que “uma das marcas constante da poesia aberta para o futuro é a coralidade. O discurso da utopia é comunitário, comunicante, comunista. O poema assume o destino dos oprimidos no registro de sua voz.” (BOSI, 2000, p. 213).

É difícil encontrar uma formulação melhor para definir as parcerias na música popular brasileira em meados dos anos 1970. Mais até do que na poesia – que na definição mais tradicional, sobretudo hegeliana, do gênero lírico mantém sua base enunciativa em um *eu* – o potencial criativo da mescla, fusão, alternância e enlace de vozes na música é imenso. Desde a década anterior, as letras já traziam as marcas da coralidade: camponeses, operários de

subúrbio, malandros dos morros cariocas, todos estes já haviam sido convidados para assumir a cena da canção brasileira.

Mas quando esta cadeia de vozes diversas e dissonantes vêm se somar aos sofrimentos de outros povos, reconhecidos na mesma condição de miséria e submissão, os traços da alteridade e da comunidade se misturam no compasso da melodia e se reencontram na concretude física da presença e do canto destes *outro*. Assim, a “Maria” de Milton Nascimento, sem deixar de ser brasileira, torna-se argentina na voz impávida de Mercedes Sosa; do mesmo modo que a “Yolanda” de Pablo Milanés tornara-se, com Chico Buarque, uma musa brasileira e cubana, resultando num canto-coral que é exercício criativo - com resultados bastante interessantes do ponto de vista estético - mas é também missão, pois como explica Alfredo Bosi:

O coro atua, necessariamente, um modo de existência plural. São as classes, estratos, os grupos de uma formação histórica que se dizem no *tu*, no *vós*, no *nós* de todo poema abertamente político. Mas o coro não se limita a evocar uma consciência de comunidade; ele pode também provocá-la, criando nas vozes que o compõem o sentimento de um destino comum. (BOSI, 2000, p. 215)

Os *shows* em que Milton Nascimento, Mercedes Sosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, León Gieco, Sílvia Rodríguez dividiam o palco era a celebração máxima deste sentimento comum transsubstanciado em canção. Na performance, a convivência entre ritmos e vozes adquiria uma dramaticidade profunda, gerando uma catarse coletiva diante das vozes que se enlaçavam num propósito maior: instante mágico em que a arte imprime brilho à utopia. As palavras de amizade e estima anunciavam a presença dos visitantes ilustres. As gentilezas e bajulações se confundiam entre as personagens convidadas e os seus países. A passagem das vozes representava o clímax daquela experiência quase ritual, erguida na solidariedade exortativa do palco, imprimindo na plateia a ilusão de que as fronteiras do continente se diluíam em amplexos melodiosos. Então parecia que o idioma se tornava um só; nossas inequívocas diferenças tornavam-se menores que a irresoluta amizade lançada como projeto nos gestos cordiais dos visitantes que, sem dizer nossa língua, deixavam de ser estrangeiros. Por alguns instantes. Os instantes em que o Brasil e América Latina já não se diferenciavam no calor fraterno do palco.

### 3. A memória e os discos

O clima de euforia e constante intercâmbio entre artistas brasileiros e latino-americanos perdurou até boa parte dos anos 1980. O espetáculo *Corazón Americano* reuniu, na Argentina, em 1984, os anfitriões León Gieco e Mercedes Sosa e o brasileiro Milton Nascimento para um show que mantinha boa parte dos elementos comentados até aqui. O desejo de estreitar os vínculos culturais e políticos da América Latina continuou presente, em igual ou menor medida, na produção musical destes autores, sempre convocados a relembrar seus grandes sucessos dos anos 70, face com a qual, mesmo com o relativo êxito de novos trabalhos, ficariam marcados na memória cultural do nosso continente.

O processo verificado na virada dos anos 90 parece ser mais violento e explica o modo como o discurso americanista definha na voz da geração seguinte, perdendo representatividade nas novas tendências da música brasileira. A queda do socialismo real e a consequente crise das esquerdas – e do próprio pensamento libertário – reverte o ambiente intelectual favorável que regeu o auge deste discurso. A ascensão do neoliberalismo e de uma de suas facetas mais indomáveis, a chamada globalização, recriaram novas formas de arranjos transnacionais, privilegiando sempre as aproximações econômicas, regidas pelos ditames do mercado e do capital especulativo, tornando menos valorizados os processos de compartilhamento social e cultural esboçados nas décadas anteriores.

Este cenário, pouco favorável às manifestações artísticas de cunho propriamente crítico, explica a perda de espaço e de público da MPB e o fim de seu papel central no mercado musical brasileiro. Sem perder, contudo, seu prestígio frente às camadas letradas, a MPB é abafada pela indústria fonográfica que, contraditoriamente, ajudou a consolidar (NAPOLITANO, 2002). O público jovem, que tradicionalmente era o principal entusiasta da MPB, migra para outras linguagens musicais, mais ligadas ao universo pop, que passam a definir novos padrões de consumo e a experimentar novas roupagens poéticas e musicais, como é o caso do rock nacional.

Nos últimos anos vemos o discurso de conhecimento da e sobre a América Latina migrar para a crítica universitária. Os estudos americanistas têm oferecido grandes



contribuições para a compreensão dos países latino-americanos, sua história e contradições. A ênfase destes, entretanto, recai predominantemente nas diferenças entre os países, respeitando os processos culturais e especificidades de cada sociedade. Ao necessário rigor e negatividade da linguagem acadêmica, parece ser necessário o otimismo militante da arte, com seus “sonhos diurnos” (BLOCH, 2005). Talvez resida aí a importância e a atualidade da aventura americanista dos anos 70: revivê-la criticamente em seus excessos, em suas fulgurações mais honestas, em seus projetos ainda irresolutos.

Ouvir estas canções no século XXI exige a tarefa de atualizar seus significados, já livres da dualidade ideológica do período que as germinou, e também a responsabilidade de reconhecer e delimitar suas vozes. Pois:

Num vetor oposto ao crescente processo de desagregação, o comunitarismo pode favorecer uma agregação supranacional. Se pensarmos com os pés no Brasil e a cabeça deslocando-se para outros territórios que nos interessam, duas formas de articulações político-culturais se nos impõem: aquelas que nos apontam para a América Latina e as que têm em seus horizontes os países de língua portuguesa. (ABDALLA JR, 2003, p. 79)

Ouvir estes pequenos e solidários cantos-corais dos anos 70 pode sem dúvida nos abrir a porta fácil da nostalgia, fazendo lembrar tempos em que a proposta humanizadora ainda se mostrava como uma porta aberta pela arte; mas pode também ressurgir como um convite, ao qual nos indique novos caminhos para as ilhas contemporâneas, contribuindo, enfim, para a busca de uma vida menos solitária.

### Referências Bibliográficas

ABDALA JR. Benjamin. De vãos e ilhas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BLOCH, Ernst. O princípio esperança. Trad. Nélio Scheneider. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005.

BOSI, Alfredo. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: cia. Das Letras, 2000.

FREDERICO, Celso. “A Política Cultural dos Comunistas”. In: História do Marxismo no

- Brasil. Vol. III. Campinas: Unicamp, 1998.
- GULLAR, Ferreira. Toda Poesia. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque. Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- MENDES, J. M. “O desafio das identidades”. In: SANTOS, B. S. A globalização e as ciências sociais. São Paulo: Cortez, 2002
- NAPOLITANO, M. “MPB: a trilha sonora da abertura política”. Revista de Estudos Avançados USP. V. 69, p. 389-404, 2010.
- \_\_\_\_\_. “Música Popular Brasileira nos anos 70: entre a resistência política e o consumo cultural.”. In: V congresso Latino-americano de IASPM, 2002, México. Actas del V congresso Latino-americano de IASPM. Chile, 2002.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-169”. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Crítica Cult. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.