

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO ACADÊMICO

LORRAYNE TOMÉ DA SILVA

**Sonoridades latino-americanas na música popular
do Brasil nos anos 1970**

LORRAYNE TOMÉ DA SILVA

Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado Acadêmico – do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior

Uberlândia 2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S586s Silva, Lorryne Tomé da, 1987-
2021 Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos
1970 [recurso eletrônico] / Lorryne Tomé da Silva. - 2021.

Orientador: Carlos Roberto de Menezes Junior.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia.
Programa de Pós-graduação em Música.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5582>
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Música. I. Menezes Junior, Carlos Roberto de, 1973-, (Orient.). II.
Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em
Música. III. Título.

CDU: 78

Glória Aparecida
Bibliotecária - CRB-6/2047



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
 Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Música
 Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V, Sala 5 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
 Telefone: (34) 3239-4522 - www.ppgmu.iarte.ufu.br - ppgmus@ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Música				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico - PPGMU				
Data:	30 de julho de 2021	Hora de início:	14:01	Hora de encerramento:	16:30
Matrícula do Discente:	11922MUS001				
Nome do Discente:	Lorrayne Tomé da Silva				
Título do Trabalho:	Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970				
Área de concentração:	Música				
Linha de pesquisa:	Processos analíticos, criativos, interpretativos e historiográficos em música.				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	Processos de criação em música popular: composição, arranjo, questões interpretativas e o desenvolvimento técnico/poético no âmbito da produção fonográfica e de performances ao vivo.				

Reuniu-se via web conferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Música, assim composta: Professores Doutores: André Acastro Egg (UNESPAR); Silvano Fernandes Baia (PPGMU/IARTE-UFU); Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior, orientador da candidata.

Iniciando os trabalhos o presidente da mesa, Dr. [Carlos Roberto Ferreira de Menezes Júnior](#), apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

[Aprovada.](#)

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/07/2021, às 16:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Silvano Fernandes Baia, Professor(a) do Magistério Superior**, em 30/07/2021, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **André Acastro Egg, Usuário Externo**, em 30/07/2021, às 16:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador 2939010 e o código CRC 6A4F216E.

Agradecimentos

Agradeço a toda minha família pelas palavras motivadoras. Ao meu pai e à minha mãe por terem me ensinado esse apreço tão grande pela música desde cedo. Ao meu irmão e às minhas avós pelo amor, incentivo e apoio incondicional.

Ao Prof. Dr. Carlos Roberto Ferreira Menezes Júnior, pela orientação e disposição em ajudar. Ao Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia e ao Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi pela presença na banca de qualificação, e por suas valiosas observações que me ajudaram a refletir melhor sobre vários aspectos do trabalho. Agradeço também ao Prof. Dr. André Acastro Egg pela participação na banca de defesa dessa dissertação.

À Universidade Federal de Uberlândia, pela oportunidade de cursar o mestrado e por ter me dado todas as ferramentas que me permitiram chegar ao final desse ciclo de maneira satisfatória. A todos os professores do Programa de Pós-graduação em Música do IARTE-UFU pela dedicação e por estarem dispostos a ajudar e contribuir para um melhor aprendizado.

À FAPEMIG (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Minas Gerais), pelo apoio e concessão da bolsa que utilizei por 9 meses, e que foi fundamental para realização da minha pesquisa.

Aos meus amigos queridos, Anderson Alvarenga, Mirian Scarlat, Miriane Lovisi, Ravena Sarmiento e Hugo Nomi, pelas conversas maravilhosas e pelo incentivo e bom humor.

À todos que fizeram parte da minha formação direta ou indiretamente, meu muito obrigada.

TOMÉ, Lorryne. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

RESUMO

Esta dissertação apresenta um estudo das repercussões da música dos países da América Latina na música popular do Brasil, particularmente na década de 1970, momento no qual, por uma conjunção de fatores, as trocas culturais e musicais na região ocorreram de maneira mais expressiva. É inicialmente apresentado um breve histórico das latinidades na música popular do Brasil e avaliado como as trocas culturais ocorreram desde o final do século XIX e quais foram os gêneros latino-americanos que mais se fundiram com as músicas brasileiras. A seguir, será abordado o conceito de América Latina e se desenvolverá uma reflexão sobre como ocorreu a construção da ideia de unidade cultural na região, que supostamente vai além do mero aspecto geográfico. Com o objetivo de melhor avaliar suas hibridações com a música brasileira, será apresentado um panorama dos gêneros musicais latino-americanos com mais repercussões na música do Brasil e serão descritas as características desses gêneros, bem como quais são os instrumentos mais utilizados e representativos. No curso da pesquisa, foi identificada a presença de sonoridades latino-americanas nas músicas das regiões de fronteira com países vizinhos – caso da guarânia, da lambada e do chamamé –, no estilo cancional chamado de “romântico” – no qual destaca-se a presença do bolero – e no amplo espectro de gêneros considerados como parte da MPB, que dialogou com a *Nueva Canción* e a *Nueva Trova*. Foram analisadas canções selecionadas nesses repertórios, como parte da argumentação para fundamentar a afirmação da presença de sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil.

Palavras-chave: Música popular brasileira; música latino-americana; América Latina.

TOMÉ, Lorryne. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

RESUMEN

Esta disertación presenta un estudio de las repercusiones de la música latinoamericana en la música popular de Brasil, particularmente en la década de 1970, época en la que, por una conjunción de factores, los intercambios culturales y musicales en la región ocurrieron de manera más expresiva. Inicialmente, se presenta una breve historia de las latinidades en la música popular brasileña y se evalúa cómo se produjeron los intercambios culturales desde finales del siglo XIX y qué géneros musicales latinoamericanos se fusionaron más con la música brasileña. A continuación, se aborda el concepto de América Latina y se desarrolla una reflexión sobre cómo se produjo la construcción de la idea de unidad cultural de la región, que supuestamente va más allá del mero aspecto geográfico. Para evaluar mejor sus hibridaciones con la música brasileña, se presentará un panorama de los géneros musicales latinoamericanos con más repercusión en la música brasileña y se describirán las características de estos géneros, así como los instrumentos más utilizados y representativos. A lo largo de la investigación, se identificó la presencia de sonoridades latinoamericanas en las canciones de las regiones fronterizas con los países vecinos - como la guarânia, la lambada y el chamamé -, en el estilo de canción llamado "romántico" - en el que se destaca la presencia del bolero - y en el amplio espectro de géneros considerados parte de la MPB, que dialogó con la Nueva Canción y la Nueva Trova. Se analizaron canciones seleccionadas de estos repertorios como parte de la argumentación para apoyar la afirmación de la presencia de sonoridades latinoamericanas en la música popular brasileña.

Palabras clave: Música popular brasileña; Música latinoamericana; América Latina.

TOMÉ, Lorryne. *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970*. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021.

ABSTRACT

This Master thesis presents a study of the repercussions of Latin American music in the popular music of Brazil, particularly in the 1970s, a time when, by a conjunction of factors, the cultural and musical exchanges in the region occurred more expressively. Initially, a brief history of "latinities" in Brazilian popular music is presented and it is evaluated how cultural exchanges occurred since late 19th century and which Latin American musical genres merged most with Brazilian music. Next, the concept of Latin America will be approached and a reflection will be developed on how the construction of the idea of the region's cultural unity occurred, which supposedly goes beyond the mere geographical aspect. In order to better evaluate its hybridizations with Brazilian music, a panorama of Latin American musical genres with more repercussions in Brazilian music will be presented and the characteristics of these genres will be described, as well as the most used and representative instruments. In the course of the research, the presence of Latin American sonorities was identified in the songs from the border regions with neighbouring countries – such as guarânia, lambada and chamamé –, in the song style called "romantic" – in which the presence of bolero stands out – and in the broad spectrum of genres considered to be part of MPB, which dialogued with *Nueva Canción* and *Nueva Trova*. Selected songs from these repertoires were analysed as part of the argumentation to support the affirmation of the presence of Latin American sonorities in Brazilian popular music.

Keyword: Brazilian popular music; Latin American music; Latin America.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 BREVE HISTÓRICO DAS LATINIDADES NA MÚSICA POPULAR DO BRASIL	19
2 A AMÉRICA LATINA ENQUANTO REGIÃO GEO-POLÍTICA E REFLEXÃO ACERCA DA SUA UNIDADE CULTURAL	31
2.1 GÊNESE DO NOME AMÉRICA LATINA	32
2.1.1 Diferenças e semelhanças: Brasil e América Latina	35
2.2 CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO E CULTURAL DA REGIÃO NOS ANOS 1970	39
2.3 IDENTIDADE CULTURAL, NACIONALISMO E HIBRIDISMOS MUSICAIS NOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS	42
3 PANORAMA DOS GÊNEROS MUSICAIS LATINO-AMERICANOS COM MAIS REPERCUSSÕES NA MÚSICA BRASILEIRA	47
3.1 CÚMBIA	47
3.2 GUARÂNIA E POLCA PARAGUAIA E CHAMAMÉ	52
3.3 SALSA	60
3.4 BOLERO	63
3.5 CARIMBÓ	65
3.6 CHACARERA	67
3.7 MILONGA	68
3.8 INSTRUMENTOS MUSICAIS DOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS	71
3.8.1 Zampoña	71
3.8.2 Charango	73
3.8.3 Bombo legüero	76
3.8.4 Harpa paraguaia	78
3.8.5 Wancara	80
3.8.6 Congas	81
3.8.7 Bongô	82
4 SONORIDADES LATINAS NAS MÚSICAS DAS REGIÕES DE FRONTEIRA. GUARÂNIA, LAMBADA E CHAMAMÉ E OUTRAS “TROCAS” MUSICAIS	84
4.1 ÍNDIA (CASCATINHA E INHANA)	86
4.2 PIQUETE DO CAVEIRA (ALMÔNDEGAS)	91
4.3 PEDRO GUARÁ (OS TÁPES)	94

4.4	LAMBADA, A SAGA DE UMA CANÇÃO: LLORANDO SE FUE – CHORANDO SE FOI – LAMBADA	96
4.4.1	Saya: gênero tradicional boliviano	97
4.4.2	Llorando se fue – Los Kjarkas	99
4.4.3	Llorando se fue – Cuarteto Continental	100
4.4.4	Chorando se foi – Márcia Ferreira	101
4.4.5	Lambada – Kaoma	102
5	SONORIDADES LATINAS NA MÚSICA “ROMÂNTICA”	103
5.1	TORTURA DE AMOR – WALDICK SORIANO	115
5.2	QUE QUERES TU DE MIM – ALTEMAR DUTRA	118
5.3	INTRIGAS E OPNIÕES – LUIZ AYRÃO	119
6	LATINIDADES NA MPB E GÊNEROS AFINS	122
6.1	TARANCÓN	131
6.2	MILTON NASCIMENTO E O CLUBE DA ESQUINA	133
6.2.1	Canción por la unidad latinoamericana	135
6.2.1.1	<i>Trova, salsa e aspectos musicais na Canción por la unidad latinoamericana</i>	141
6.2.2	San Vicente	145
6.2.3	Volver a los 17	149
6.2.4	Credo	157
6.2.5	Promessa de Sol	163
6.3	SANGUE LATINO: BANDIDO CORAZÓN	166
6.4	FALSO BRILHANTE: LOS HERMANOS E GRACIA A LA VIDA	168
6.5	RAPAZ LATINO-AMERICANO: A PALO SECO E A VOZ DA AMÉRICA	171
7	CONSIDERAÇÕES FINAIS	174
8	REFERÊNCIAS	176

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Quino (Qué presente impresentable). EID (2012, p. VII)	30
Figura 2	Cúmbia: célula rítmica	50
Figura 3	Rasqueado de polca paraguaia e guarânia	54
Figura 4	Registros agudo e grave no rasqueado de polca paraguaia e guarânia	54
Figura 5	Rasqueado com abafamentos	54
Figura 6	Clave de música caribenha	62
Figura 7	Divisão rítmica em <i>Boléro</i> , de Ravel (1928)	65
Figura 8	Trecho melódico característico da milonga <i>arrabalera</i>	70
Figura 9	Ritmo característico da milonga.	71
Figura 10	Zampoña.	73
Figura 11	Charango.	76
Figura 12	Bombo legüero.	78
Figura 13	Fábio Kaida sola a sua harpa paraguaia em apresentação do grupo Trio Violada no programa “Superstar”, da Rede Globo, 1º semestre de 2014	79
Figura 14	Wancara.	80
Figura 15	Congas.	82
Figura 16	Bongo	83
Figura 17	Estrutura formal de <i>India</i> , com letra de Manuel O. Guerreiro e versão de José Fortuna	88
Figura 18	Guarânia c/ mm = 80 a 104	90
Figura 19	Fragmento de Índia: modelo acéfalo.	90
Figura 20	Birritmia 6/8 sobreposto ao 3/4	92
Figura 21	Ritmo de saya.	98
Figura 22	Marcação do tambor na saya caporal tradicional.	98
Figura 23	Melodia, progressão harmônica e forma de <i>Llorando se fue</i> – Los Kjar-kas.	99
Figura 24	Progressão harmônica e forma de <i>Llorando se fue</i> – Los Kjar-kas.	100
Figura 25	Sessão B na versão de <i>Llorando se fue</i> – Cuarteto Continental	100
Figura 26	Rascas	101

Figura 27	Progressão harmônica e forma de Chorando se foi – Márcia Ferreira	101
Figura 28	Acompanhamento da sirilla	153
Figura 29	Rítmica do bombo legüero	154

INTRODUÇÃO

É sabido que são muitos os intercâmbios entre o Brasil e os demais países da América Latina, e essa troca acontece em diversos setores, seja no econômico através de acordos comerciais, ou no cultural através do intercâmbio artístico. Porém, em alguns períodos da história do país essas trocas culturais ocorreram com uma regularidade maior. No campo musical popular mais especificamente, a década de 1970 foi um momento no qual, por uma conjunção de fatores, esses intercâmbios ocorreram de maneira mais expressiva. Esta dissertação apresenta um estudo dessas trocas no campo musical terem sido frequentes e também discute quais foram as sonoridades latinas que mais reverberaram na música popular do Brasil. Nesse sentido, é importante explicar o que neste trabalho se entende por sonoridade, pois trata-se de um termo que se abre para distintas interpretações. É comum relacionarmos sonoridades a gêneros musicais, porém nesta pesquisa se trabalhou com um conceito de sonoridade mais amplo, ou seja, fontes sonoras, timbres e vocalizações que nos levam a mergulhar na prática musical de uma determinada tradição. Felipe Trotta, em seu artigo *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*, faz uma definição didática do termo ao afirmar que a sonoridade pode ser entendida como

[...] o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada "ao vivo". Trata-se, portanto, de uma combinação de instrumentos (e vozes) que, por sua recorrência em uma determinada prática musical, se transforma em elemento identificador (2008, p.3-4).

Pode-se depreender do trecho acima que as especificidades dos timbres e das formações instrumentais nos remetem a distintos contextos musicais. Por exemplo, quando visualizamos um trio de guitarra, baixo e bateria, logo pensamos na formação do rock, embora seja possível ouvir blues e jazz com essa mesma instrumentação. A sonoridade desses instrumentos individualmente e sua combinação com outras sonoridades cria no ouvinte a expectativa de ouvir um gênero específico, ou seja, ela é um elemento que nos ajuda a reconhecer determinado estilo musical. Bandas como os Beatles, os Rolling Stones, o Pink Floyd e outras conseguiram sonoridades tão características que são facilmente reconhecíveis, mesmo nos trechos instrumentais, ainda se porventura não conhecêssemos a música. Da mesma forma, alguns músicos

possuem uma sonoridade tão característica que se torna uma marca: ao ouvirmos um pequeno trecho, já identificamos o intérprete, como é o caso de instrumentistas como Santana, B.B. King, Miles Davis, David Gilmour e João Gilberto, ou cantores como Louis Armstrong, Ella Fitzgerald e Milton Nascimento.

Nas canções apresentadas neste trabalho percebe-se que existe um mergulho no universo musical latino-americano, ou seja, há uma utilização de timbres e formações instrumentais que se aproximam de gêneros musicais dos países vizinhos. Será mostrado no decorrer desta dissertação que existe a utilização de instrumentos como o bongô¹, a conga e o charango, dentre outros, que serão abordados no capítulo 3 desse trabalho. Nesta dissertação foi abordada a música popular do Brasil em geral e não apenas a MPB (termo associado por uma parcela da sociedade, a classe média intelectualizada, a uma música supostamente “de qualidade” e articulador da tradição do que seria a legítima música popular do país), que foi até recentemente privilegiada nos estudos acadêmicos sobre a música popular no Brasil (BAIA, 2015), ou seja, esta pesquisa apresenta um olhar mais abrangente para a música brasileira popular. É importante ressaltar que devido o recorte deste estudo, foram observados os circuitos musicais mais comumente identificados com as sonoridades latinas. Desta forma, percebe-se que existem diversas latinidades musicais nas regiões de fronteira, como por exemplo a presença da guarânia nas canções do Mato Grosso do Sul, do bolero no estilo cancional chamado de “romântico”, da música do Caribe no norte do país, e também da chacarera e da milonga nas músicas do Rio Grande do Sul. Essas sonoridades latinas também aparecem de diversas maneiras no campo da MPB, conforme descrito no capítulo 6 desta dissertação. Embora não seja nenhuma novidade que existam essas latinidades na música brasileira, principalmente nos anos 1970, não existem pesquisas que apresentem esse olhar mais panorâmico, especialmente na área de Música. O objeto desta pesquisa foi identificar onde essas latinidades se encontram e de que maneira esse diálogo ocorreu.

Este trabalho é a continuidade de uma pesquisa iniciada na graduação, primeiro como estudo de Iniciação Científica, e a seguir como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), ambos sob a orientação do professor Dr. Daniel Lovisi, nos quais analisei a

¹ O bongô surgiu em Cuba, por volta de 1900, para atender a necessidade de pequenos grupos e se firmou como um instrumento presente nos arranjos e orquestrações de diversos gêneros musicais latino-americanos, a exemplo da salsa e do bolero (BLADES; HOLLAND; BRETT, 2013).

presença de sonoridades latino-americanas na música do Clube da Esquina². Alguns trechos desses textos foram aproveitadas, especificamente sobre o conceito de América Latina, as análises das músicas no tópico em torno de Milton Nascimento, bem como a passagem sobre o grupo Tarancón. Não faria sentido rescrever esses textos e refazer as análises musicais, pois trata-se de material já desenvolvido e organizado, que constitui um componente importante da argumentação. Esta pesquisa é bem mais abrangente e aborda aspectos que percorrem muito além das pesquisas iniciais, ainda que elementos do que foi desenvolvido anteriormente permaneçam válidos e sua utilização pontual tenha reforçado esta dissertação, que se empobreceria caso se tivesse optado pela sua não inclusão.

Inicialmente buscou-se localizar em quais gêneros na música popular do Brasil dos anos 1970 a presença de latinidades era mais evidente. Através de um olhar panorâmico para os gêneros musicais mais populares no país, da escuta atenta e imersiva do repertório, e da revisão da bibliografia foram localizados em certos repertórios elementos musicais que indicavam da existência da presença de sonoridades latino-americanas nas músicas das regiões de fronteira, na canção “romântica” e no amplo espectro de gêneros considerados como parte da MPB. Buscou-se então localizar dentro desses repertórios exemplos de latinidades, tanto em músicas reconhecidas e de grande circulação, como em canções não tão representativas, mas nas quais as latinidades estão muito evidentes. Na seleção das músicas foi difícil encontrar critérios objetivos para medir a circulação, até mesmo porque esses dados não são facilmente disponíveis no Brasil, e a sua busca iria deslocar a pesquisa para outro lugar. Por isso, optou-se por selecionar o material musical discutido nesta dissertação com a utilização dos dois critérios acima mencionados: canções reconhecidas de inegável circulação, que fazem parte do *mainstream*, a exemplo das músicas *Chorando se foi*, *Canción por la unidade latino-americana*, *San Vicente*, *India*, *Dois pra lá dois pra cá*, dentre outras, ou são músicas que apresentaram traços de latinidades marcantes. Na verdade, essa seleção poderia até ser diferente, uma vez que a escolha de outras músicas não mudaria essencialmente a argumentação, pois o que é discutido neste trabalho são os gêneros musicais nos quais as latinidades se manifestam e não determinadas músicas

² Antes desses estudos sobre a presença de sonoridades latino-americanas na música do Clube da Esquina, eu já havia desenvolvido uma outra pesquisa de Iniciação Científica em torno do tema das fricções e fusões de sonoridades, mais especificamente sobre a influência do rock anglo-americano no rock brasileiro dos anos 1960, sob a orientação do professor Dr. Silvano Baia, que de certa forma também se reflete neste trabalho.

específicas. A seguir, procurou-se localizar os gêneros musicais latinos que mais reverberaram nesses repertórios, com intuito de verificar, por meio de análise musical, se a presença de latinidades se confirmava. As análises desenvolvidas nesse trabalho tiveram por objetivo verificar e fundamentar aquilo que estava sendo afirmado, ou seja, em alguns casos usou-se abordagens diferentes para olhar o texto musical mas o objetivo último foi localizar na música os elementos necessários para argumentação. No que diz respeito à análise musical Marcos Napolitano (2002) observa que o processo deve levar em conta dois parâmetros: o poético (letra) e os parâmetros propriamente musicais (música). No parâmetro poético leva-se em conta o “eu poético”, as figuras de linguagem, as rimas e as imagens poéticas. Já em relação ao texto musical deve-se considerar a melodia, ritmo, arranjo, instrumentação, gênero, ou seja, se utilizar as ferramentas analíticas próprias da musicologia. Da mesma forma, Philip Tagg aponta que a análise musical necessita de dois tipos de conhecimentos, que ele denomina “metadiscorso contextual” e “metadiscorso musical”, o primeiro observa “como práticas musicais se relacionam com a cultura e a sociedade”, enquanto o segundo compreende a teoria musical propriamente dita (TAGG, 2011, p.9). Nas análises musicais incluídas nesta pesquisa se buscou considerar tanto o discurso presente no texto literário das canções e o seu contexto, como aspectos propriamente musicais, bem como a integração destes elementos literários e musicais na formação do sentido.

No capítulo 1 deste trabalho será apresentado um breve histórico das latinidades na música popular do Brasil, bem como alguns elementos para melhor situar o tema das influências externas de um modo geral. Será também avaliado como as trocas culturais aconteceram no campo da música popular urbana desde o final do século XIX e quais foram os gêneros latino-americanos que mais se fundiram com as músicas brasileiras. No capítulo 2 será abordado o conceito de América Latina e se desenvolverá uma reflexão sobre como ocorreu a construção da ideia de unidade cultural nas regiões das Américas, que supostamente vai além do aspecto geográfico. No capítulo 3 será apresentado um panorama dos gêneros musicais latino-americanos com mais repercussões na música brasileira e serão descritas as características desses gêneros, bem como quais são os instrumentos mais utilizados e representativos. No capítulo 4 será abordada a presença de sonoridades latinas nos gêneros musicais brasileiros das regiões de fronteira, como a guarânia, a lambada, o chamamé e outras “trocas” musicais, bem como serão apresentadas análises e aspectos históricos de diversas canções das

regiões fronteiriças. No capítulo 5 serão abordadas as influências de sonoridades latino-americanas nos estilos musicais que, por falta de um nome amplamente aceito que as identifique, são englobados um tanto impropriamente enquanto música “romântica”. Seus detratores as chamavam de “brega” ou “cafona”, denominações muito desfavoráveis e preconceituosas. Uma vez que estes termos têm uma conotação pejorativa, neste trabalho se dará preferência à denominação “música romântica”. Neste repertório destaca-se a influência do bolero. No capítulo 6 será abordada a presença de latinidades no amplo espectro de gêneros que convencionou-se chamar de MPB, bem como musicalidades que, embora não podendo ser propriamente enquadradas como parte da chamada MPB, compartilhavam do gosto do mesmo público universitário, intelectualizado e de classe média no período. É o caso de formações musicais que refletiram no Brasil o movimento musical nos países vizinhos, que uniam elementos das músicas tradicionais com um discurso de esquerda politicamente engajado. É o caso também, por outro lado, de músicos que oriundos do campo do rock passam a ser percebidos com afins à chamada MPB.

1. BREVE HISTÓRICO DAS LATINIDADES NA MÚSICA POPULAR DO BRASIL

O processo de cosmopolitização das cidades e a migração e circulação de indivíduos entre os países fizeram com que as pessoas tivessem acesso a outras culturas, fato este que resultou em diversas trocas culturais. Segundo Néstor Garcia Canclini (2015), a expansão urbana ajudou a intensificar a hibridação cultural, e na América Latina esse processo caminhou por um longo trajeto. Esse fato tem relação com os projetos de independência dos países da América Latina e seus desenvolvimentos nacionais que, segundo o autor, “buscaram compatibilizar o modernismo cultural com a semi-modernização econômica, e ambos com tradições persistentes. É possível afirmar que esse processo de hibridação não se deu apenas nos aspectos políticos e econômicos mas que ele também ocorreu – e ainda ocorre – no campo da cultura, das artes, e da linguagem. Na música, os processos de hibridação são uma constante, e mesmo gêneros que são percebidos como “puros” e aqueles chamados “de raiz” são por vezes resultado deste processo de trocas culturais. Segundo Acácio Piedade:

[...] o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza. Na história da música, há o constante desenrolar de um processo de fricção e fusão de musicalidades: tópicos, estilos e gêneros contrastivos são reunidos e diluídos em outros de sua espécie, e estes, por sua vez, avançam, formando novas tópicos, estilos, gêneros, unidades com identidade própria que podem vir a se fundir (2011, p. 6).

No trecho acima o autor observa que não existe um gênero musical estático, totalmente puro, sempre há um “contraste diluído”, em que ocorre uma naturalização ao ouvinte devido os processos “congenitos da memória e portanto da história”. Ainda segundo Piedade, há dois tipos de hibridismo, o homeostático e o contrastivo. No hibridismo homeostático acontece uma fusão, ou seja, o elemento A deixa de ser A e o elemento B também deixa de ser B criando um elemento C, um híbrido, um novo corpo estável. No hibridismo contrastivo não há estabilidade. A não se funde totalmente em B e são plenamente reconhecíveis no híbrido resultante do AB. Neste caso, na música, reconhecem-se as características de A e de B simultaneamente, por motivos, timbres, padrões rítmicos ou todos estes parâmetros combinados. O autor afirma que o hibridismo mais presente na música é o contrastivo. Porém, ele observa que “o objeto

música porta consigo necessariamente nexos sócio-culturais e históricos cuja imbricação semântica com os sons torna difícil considerá-los exteriores” (PIEDADE, 2011, p. 1), ou seja, para se entender uma música por completo é necessário olharmos para os fatos culturais, pois eles ajudam na construção tanto dos gêneros musicais quanto dos sons propriamente ditos. Esse estudo dos aspectos sociais nessa fusão ou combinação de sonoridades podem revelar questões importantes para compreensão das músicas. Nesse sentido, é importante ressaltar que a mescla de sonoridades entre o Brasil e o restante da América Latina, se dá por diversos fatores culturais desde o período da colonização, pois as culturas dos países latino-americanos são resultados das misturas decorrentes do cruzamento de tradições indígenas, ibéricas e europeias em geral, africanas, dos processos históricos e das atuais ações midiáticas. Segundo João Batista Cardoso, em seu artigo *Hibridismo cultural na América Latina*, as tradições indígenas permaneceram mais fortes na área andina e, no caso das tradições africanas, estas são mais nítidas na região do Caribe e no Brasil. Quanto às tradições ibéricas, “sua ênfase e permanência em toda a América Latina ocorreu a partir das ações educativas promovidas pelo catolicismo” (2008, p. 85).

Neste breve histórico que será apresentado a seguir não serão observadas as trocas culturais que ocorreram no período colonial e ao longo do século XIX antes do surgimento daquilo que hoje entendemos por música popular urbana. No Brasil, o surgimento dos primeiros gêneros de música popular se dá no final do século XIX e é partir desse momento que o tema das influências estrangeiras será observado neste breve relato.

O estudo das influências da música de outras culturas na música do Brasil, seja ela chamada de tradicional, popular ou erudita, é uma constante na musicologia brasileira. Isso se deve, por um lado, à forte presença de concepções nacionalistas, tanto na crítica e nos meios acadêmicos, como no campo de produção. Por outro lado, o processo de formação do Brasil contemplou, desde o primeiro momento, a presença de distintas culturas. Esse é um dos temas centrais na interpretação da música no Brasil. De fato, diversas sonoridades estrangeiras, ao longo do século XX, reverberaram na música popular do Brasil. A mais importante dessas influências foi a da canção popular estadunidense, pela circulação internacional dessa música, decorrente tanto do peso econômico e político dos Estados Unidos da América, como também pela força da sua cultura. Segundo Silvano Baia,

Pensando na música brasileira como um todo ao longo do século XX, se nas primeiras décadas, a questão da influência estrangeira estava relacionada com os modelos vindos da Europa, especialmente da Itália, Alemanha e França, com o passar do tempo, principalmente após a 2ª Guerra Mundial, a grande influência estrangeira será da música dos Estados Unidos e, depois dos anos 1960, também da Inglaterra (2015, p.34).

De fato, ao longo do século XX – ou mesmo a partir do final do século XIX – diversos elementos musicais oriundos de outros países foram incorporados à música do Brasil sem que com isso tenha afetado a sua especificidade e originalidade enquanto produto cultural. Se no campo erudito, a grande referência foi a música feita na Europa, na música popular, as influências externas mais marcantes foram as da música do Estados Unidos, mais especialmente o jazz e o rock (este último, também na sua vertente britânica), que mais foram as que mais despertaram a atenção dos pesquisadores (SILVA, 2017; MCCANN, 2010; SANTOS, 2006, entre outros). No começo do século XX, podemos localizar a presença de elementos do *foxtrote*, das canções de Tin Pan Alley³, bem como de outras vertentes do jazz, a partir dos anos 1930, nos arranjos orquestrais, no estilo de performance vocal e nas formações instrumentais na canção popular do Brasil. O rock chega ao país no final dos anos 1950, ainda que timidamente, de maneira concomitante à sua aparição nos Estados Unidos e, logo a seguir, no cenário musical internacional. No final dos anos 1960 e início dos 1970 podemos localizar elementos do rock anglo-americano na música brasileira no movimento chamado de Jovem Guarda, mas também na Tropicália e no Clube da Esquina, além de rockeiros propriamente ditos como Os Mutantes e Raul Seixas. As tensões provocadas por essas tendências cosmopolitas estão claramente evidenciadas nos discursos nacionalistas críticos das apropriações de elementos estrangeiros – herdeiros e continuadores de Mario de Andrade, ainda que sem o mesmo glamour e refinamento – que tiveram como maior expoente José Ramos Tinhorão. Da mesma forma, essas tensões se manifestaram no campo de produção, em canções que tematizaram, ironizaram ou se posicionaram sobre a questão das influências estrangeiras na música brasileira, a exemplo de *Me disseram que eu voltei americanizada*, interpretada por Carmen Miranda, ou *Chiclete com banana*, gravada por Jackson do Pandeiro. E aqui temos que lembrar que expoentes da música popular do

³ “Tin Pan Alley é como era chamado o conjunto dos editores de partituras de Nova York que dominaram o mercado da música popular americana no final do século XIX e começo do século XX. Por extensão, a expressão passou a ser associada como sinônimo da emergente canção popular dos Estados Unidos” (BAIA, 2015, p.173).

Brasil como Pixinguinha e Tom Jobim, hoje ícones da nacionalidade musical, foram, ao seu tempo, criticados por supostamente se renderem à musicalidade e ao estilo de performance do jazz estadunidense.

Porém, a presença de elementos de musicalidades estrangeiras na música brasileira não se restringe ao hemisfério norte. A música latino-americana também teve repercussões na música do Brasil e um exemplo expressivo é o caso do bolero. No Brasil, a partir de 1937, gêneros como o bolero, o tango e o *foxtrote* faziam grande sucesso através da radiodifusão e essa relação se fez sentir na mescla entre o bolero e o samba que podemos encontrar em muitas das canções do sub-gênero musical denominado samba-canção. Segundo Victor Creti Bruzadelli, a partir de 1946 a internacionalização de diversos gêneros se intensificou no Brasil, a exemplo do jazz, gêneros caribenhos como *mambo* e *conga*, e o bolero, que passou a dominar os rádios a partir da década de 1950 (2010, p.8).

Segundo Raphael Farias, o compositor Pixinguinha “eleito representante genuíno do samba nacional” também demonstra em sua produção a presença da música hispânica, como é o caso do arranjo para piano de sua autoria para uma rumba de autor desconhecido chamada *Cuba* (2018, p.91). Nesse período, se apresentavam no Brasil artistas cubanos e mexicanos, como é o caso de Agustín Lara (artista mexicano) acompanhando a cantora Ana Maria Gonzaleiz, no Rio de Janeiro, em 1941. Segundo Samuel Araújo, em seu artigo *The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions* (1999), essa apresentação antecipou a visita de muitos outros cantores de bolero de destaque no Brasil. Nessa época, variadas rádios brasileiras faziam versões das radio novelas cubanas, “através do rádio e, mais tarde, da televisão, além dos filmes melodramáticos que mantinham posteriormente suas trilhas sonoras e pastiches, versões dos gêneros musicais latino-americanos, incluindo o bolero” (p.44). O autor afirma que o termo bolero começa a aparecer em gravações no Brasil a partir de 1941, e que as primeiras canções classificadas como bolero eram reedições de matrizes estrangeiras cantadas em espanhol, a exemplo da canção *Solamente una vez*, de Agustín Lara. Esse sucesso inicial também motivou as versões em português de letras de boleros mexicanos gravados por brasileiros “finalmente evoluindo para boleros no estilo mexicano escritos e cantados por brasileiros”. A partir de 1941 a produção de novas canções brasileiras rotuladas como boleros cresceram dramaticamente “sugerindo o desenvolvimento de formas híbridas como: bolero-beguine; bolero-canção; bolero-cha-

cha-chá; bolero-índio; bolero-rancho; bolero-rock; bolero-satírico; fox-bolero; samba-bolero; tango-bolero e valsa-bolero”. Outros cantores e compositores de boleros no Brasil que merecem destaque foram: Ary Barroso, que compôs a canção *Risque*, gravada em versão em espanhol com o título de *Borra* por Lucho Gatica, em 1952; Dolores Duran, autora das canções *A noite do meu bem* e *Que queres tu de mim*, que ganharam versões em espanhol com os títulos de *La noche de mi amor* e *¿Qué quieres tu de mí?*, interpretadas por Altemar Dutra; e Raúl Sampaio, que compôs *Quien yo quiero no me quiere*, cantada por Miltinho. Nelson Ned e Don Octavio Henrique também lançaram vários discos de boleros e tangos abolerados. Tanto o bolero quanto outros gêneros internacionais que repercutiram no Brasil, receberam muitas críticas em “defesa da música brasileira”. Mário de Andrade foi um dos autores que fizeram várias dessas críticas à música supostamente “imposta pelas gravadoras”. Segundo Samuel Araújo, o bolero também foi completamente ignorado nas duas edições da *Enciclopédia da música brasileira*, pois este gênero era considerado imaginativo e estéril (1999, p.47). Porém, pode-se dizer que o bolero cubano-mexicano e a rumba experimentam uma enorme expansão para além da América Latina, principalmente entre os anos 1930 e 1950 “impulsionados pela fase áurea do cinema mexicano” (NAPOLITANO, 2002, p.13).

Essa presença de sonoridades latinas na música do Brasil não se iniciou com o bolero, mas tem um histórico que remonta ao momento formativo da música popular no país, no final do século XIX, quando o tango (mexicano) e a habanera (cubana)⁴, concorreram na formação do tango brasileiro e do maxixe, tal como afirmam Sandroni (2012) e Ferreira (2015). De acordo com o musicólogo Gerard Béhague, o tango brasileiro foi, a princípio, uma adaptação local da habanera cubana e, assim como o maxixe, tinha a métrica 2/4 predominante. A *habanera* é um gênero popularizado em Cuba, que deve seu nome à cidade de *La Habana*, sua capital. Como em português do Brasil o nome da cidade é gravado como Havana, muitos autores preferem utilizar o vocábulo “havanera” ou mesmo “havaneira”. O gênero rapidamente difundiu-se na Espanha e na América Latina. No Brasil, no último quarto do século XIX, misturou-se com os gêneros musicais populares em formação produzindo variações de concepções rítmicas africanas, conforme afirma Sandroni (2012, p.33). Aqui é interessante observar

⁴ Silvano Baia, ao resenhar a tese de doutorado de Paulo Roberto Peloso Augusto *Os tangos brasileiros. Rio de Janeiro: 1870-1920* (USP, 1996), apresenta a informação de que o tango era “na origem uma dança mexicana, que se diferenciava da habanera apenas pela variação no andamento”. No final da década de 1920, a grande divulgação do tango argentino no Rio de Janeiro teria contribuído para que a denominação tango brasileiro caísse em desuso. (BAIA, 2015, p.127-128).

que não apenas a música que se formava no Brasil trazia traços da África, mas isso também ocorria na habanera, uma vez que a presença da musicalidade africana estava tanto no Brasil como em Cuba.

Também na música regional e tradicional podemos encontrar inter-relações com musicalidades de países vizinhos, a exemplo da presença da guarânia, especialmente nas regiões de fronteira com o Paraguai. Segundo Evandro Higa, a guarânia é um gênero de música paraguaia que a partir da década de 1930 foi “introduzida no circuito de gravações fonográficas do Brasil, tanto por músicos paraguaios quanto por brasileiros, no idioma de origem ou em versões para o português” (2019, p.17)

A partir da década de 1940, além das guarânias feitas no Brasil, surgiram novos gêneros musicais identificados com a cultura de fronteira com aspectos rítmicos e tímbricos muito parecidos com a guarânia, como o rasqueado e a moda campera; a princípio, esses gêneros surgiram no “âmbito da música sertaneja, em um processo de apropriação e ressignificação de seus componentes estruturais simbólicos” (HIGA, 2019, p.18). Da mesma forma, encontramos ecos da música caribenha e centro-americana na música do Pará, devido ao fato de que por muito tempo era mais fácil ouvir as rádios de países vizinhos do que aquelas do sul do país (MORAES, 2014). O exemplo clássico é a lambada e “a saga da canção *Chorando se foi*” (BAIA, 2017, p.10), que será analisada em outro capítulo deste trabalho. Neste ponto desta discussão, importa observar que o gênero que veio a ser conhecido como lambada surgiu da mistura de gêneros musicais caribenhos e paraenses, num hibridismo de sonoridades latinas e autóctones brasileiras.

Podemos observar que, além deste “diálogo” e trocas musicais, desde a década de 1930 existe um diálogo entre a musicologia do Brasil com a dos países vizinhos. Curt Lange foi um nome importante na construção de um intercâmbio entre os países latino-americanos ao fazer a divulgação e promoção da produção musical e intelectual de compositores, intérpretes e teóricos da música. Suas atividades na América Latina se iniciam em 1933, em Montevideu, com o espaço para investigações musicais do *Instituto de Estudos Superiores*, que era voltado exclusivamente para estudos de música americana, ou seja, música produzida nas três Américas (do Sul, Central e do Norte). Nesse espaço ocorriam também discussões sobre questões estéticas, políticas e educacionais. A intenção não era somente criar uma conexão musical mas também incentivar a integração em uma comunidade musicológica ampla. Os musicólogos Gerard Behague e Coriún Aharonián também dedicaram boa parte de seus trabalhos

pesquisando sobre a música latino-americana sendo referências importantes. Behágue escreveu diversos artigos sobre a música latino-americana para o *Grove Dictionary of Music and Musicians* – é o autor com mais entradas sobre o Brasil nessa importante enciclopédia musical – e também muitos outros livros, entre eles *Music in Latin America: an introduction* (1979) e *Heitor Villa-Lobos: the search for Brazil's musical soul* (1994), e foi reconhecido como um dos principais estudiosos em etnomusicologia latino-americana. Ele fundou a revista *Latin American Music Review*, que reúne textos acadêmicos de todas as Américas publicadas em três idiomas, e também treinou vários etnomusicólogos latino-americanistas e brasilianistas nos Estados Unidos e na América Latina. Coriún Aharonián foi um importante compositor e musicólogo uruguaio, cuja obra transcendeu as fronteiras do seu país. Nascido em 4 de agosto de 1940 e falecido em 8 outubro de 2017, compôs diversas obras de câmara, orquestrais e eletroacústicas, escreveu diversos artigos e livros, além de ter atuado como professor na Universidad de la República, no Uruguai, e outros países, como Brasil, Equador, Colômbia e Argentina. Em seu livro *Hacer música en América Latina* (2012), Coriún apresenta uma narrativa em defesa de uma identidade e unidade cultural latino-americana – e um discurso “anti-imperialista”, que se volta contra as influências europeias e estadunidenses.

Em junho de 1981 em Amsterdã foi fundada a *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), que tratava de diversos temas relacionados a música popular, porém, segundo Baia, aqui na América Latina, o desenvolvimento posterior foi um pouco mais lento (2015, p. 27). A *Rama América Latina de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular (IASPM-AL)* foi fundada em 1997, em congresso realizado em Santiago do Chile. Segundo o site da entidade, ela atualmente “conta com 350 membros de mais de 10 países da América Latina e do Caribe”. (IASPM-AL)

Em relação aos meios de comunicação, é importante observar que existia também um intercâmbio artístico entre músicos latino-americanos e que essas trocas poderiam ter ocorrido através do rádio e da venda de LP's. No ano de 1947 havia um programa no Rio de Janeiro chamado *Nas asas de um clipper*, o qual retratava o cenário musical do México, da Argentina e de Cuba. Esse programa era transmitido no horário nobre, 21h30min, e era realizado ao vivo com a *Orquestra Típica Corrientes*, associada ao maestro Eduardo Patané, sob regência de Radamés Gnattali. Durante seis semanas os países latino-americanos foram retratados. Posteriormente, entre 1978 e 1982, a Rádio

Bandeirantes produziu o programa *América do Sol*, que era dedicado exclusivamente ao repertório popular latino-americano.

A partir da segunda metade do século XX, a música – e por que não dizer as artes em geral – passaram a ser utilizadas por parcelas da sociedade, especialmente setores da juventude, como ferramentas para informar, incitar e protestar, no caso da América Latina, contra os regimes militares, que nesse período estavam ocorrendo em praticamente toda a região. Da mesma forma, as canções foram utilizadas como veículos de ideias e visões de mundo. Nesse momento, a ideia de unidade latino-americana ganhou força e os ritmos, os gêneros, a instrumentação típica e as canções tradicionais de diferentes regiões da América Latina passaram a serem valorizadas, com a intenção de “se cantar a coesão e a união das nações numa perspectiva continental” (RAMALHO; SANTOS; 2018, p.70). Ao longo dos anos 1960, podemos localizar canções com referências latino-americanas no campo da MPB em formação. Estas referências encontram-se particularmente na Tropicália, a exemplo da música *Soy loco por ti, América*, de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, cantada com versos em português e em espanhol de modo que as línguas se intercalavam livremente no decorrer da canção. A música foi gravada originalmente por Caetano Veloso, no disco homônimo “Caetano Veloso”, lançado em 1968, e o texto apresenta um sentimento de pertencimento à América Latina, de compartilhamento entre nações que supostamente possuiriam características e circunstâncias em comum.

*“Soy loco por ti, América”
(Gil e Capinan, 1968)*

*Soy loco por ti, América, yo voy traer una mujer playera
Que su nombre sea Martí, que su nombre sea Martí
Soy loco por ti de amores, tenga como colores la espuma blanca de Latinoamérica
Y el cielo como bandera, y el cielo como bandera*

Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores

*Sorriso de quase nuvem, os rios, canções, o medo
O corpo cheio de estrelas, o corpo cheio de estrelas
Como se chama a amante desse país sem nome, esse tango, esse rancho, esse povo,
Dizei-me, arde o fogo de conhecê-la, o fogo de conhecê-la
Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores*

No trecho acima, observamos que os autores escreveram um verso em espanhol e outro em português, com o refrão sempre em espanhol. A proposta de apresentar uma

canção com versos em português e em espanhol reafirma a ideia de unidade latino-americana, pois sugere que a diferença linguística não seria uma barreira para esta união, uma vez que se tratam de línguas muito semelhantes fazendo com que o texto dessa canção seja compreensível até mesmo para as pessoas que não falam português ou espanhol. O nome de Martí que aparece na segunda frase da canção pode ser uma menção a José de San Martín, personagem central da independência da Argentina.

*El nombre del hombre muerto ya no se puede decirlo, ¿quién sabe?
Antes que o dia arrebente, antes que o dia arrebente
El nombre del hombre muerto antes que a definitiva noite se espalhe em Latinoamérica
El nombre del hombre es pueblo, el nombre del hombre es pueblo*

Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores

*Espero a manhã que cante, el nombre del hombre muerto
Não sejam palavras tristes, soy loco por ti de amores
Um poema ainda existe, com palmeiras, com trincheiras, canções de guerra
Quem sabe canções do mar, ai, hasta te comover, ai, hasta te comover*

Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores

*Estou aqui de passagem, sei que adiante um dia vou morrer
De susto, de bala ou vício, de susto, de bala ou vício
Num precipício de luzes, entre saudades, soluços, eu vou morrer de braços
Nos braços, nos olhos, nos braços de uma mulher, nos braços de uma mulher
Mais apaixonado ainda, dentro dos braços da camponesa, guerrilheira
Manequim, ai de mim, nos braços de quem me queira, nos braços de quem me queira*

Soy loco por ti, América, soy loco por ti de amores

Podemos observar que, além do pertencimento e amor pela América Latina, o texto se refere também a questões candentes na conjuntura política da região no final dos anos 1960, com uma menção não tão velada a um personagem – “*el hombre muerto*” – que supostamente seria o argentino Che Guevara, um dos líderes da revolução cubana, morto na Bolívia. Além de *el “hombre muerto”*, cujo “*nombre es pueblo*” na letra de Gil e Capinan encontram-se também as expressões “*com trincheiras*”, “*canções de guerra*”, “*de bala*”, “*guerrilheira*”. O contexto político da América Latina no período e suas repercussões no campo cultural, especialmente na música, será objeto de discussão no próximo capítulo. Importante ressaltar que, no caso desta canção, o latino-americanismo não se encontra apenas na letra. O arranjo musical incorpora elementos da musicalidade de países vizinhos, com um *sabor* rítmico centro-americano, resultado da “*levada*” do baixo, das batidas do bongô e dos timbales e o fraseado do teclado. Os breques e

convenções rítmicas antes e ao final das estrofes também contribuem em muito para essa percepção.

O tropicalismo foi um movimento cultural brasileiro concentrado entre os anos 1968 e 1969, que marcou profundamente diversas formas de expressão artística, como a música, o cinema e o teatro e as artes visuais. Segundo Bruzadelli, os tropicalistas citavam diversos gêneros e elementos musicais dialogando com as “mais diversas tradições musicais brasileiras e estrangeiras” (2010, p.7). Entre as sonoridades musicais estrangeiras utilizadas pelos tropicalistas encontram-se os ritmos caribenhos *rumba*, *conga* e *mambo*, além de outros ritmos latino-americanos como o bolero. O autor também afirma que as relações entre os países latino-americanos – principalmente no Cone Sul – podem ser verificadas desde os tempos coloniais, pois nesse período, as fronteiras ainda não eram bem estabelecidas. Tinhorão afirma que os ritmos latinos puderam ser encontrados durante os dois impérios brasileiros e que se tornaram modismo que não cessarão com “o advento da república” (Tinhorão apud Bruzadelli, 2010, p. 7).

Outras canções da tropicália que apresentam sonoridades que remetem as tradições musicais latino-americanas se encontram nos LP's *Panís et Circencis* (1968) e Caetano Veloso do mesmo ano: *Três Caravelas (Las tres carabelas)* composição de A. Algueró Jr; G. Moreu / Versão de João de Barro; canção que apresenta versos ora em português outrora em espanhol, e também uma sonoridade que lembram as centro americanas; Lindonéia (Gilberto Gil/Caetano Veloso), nessa canção pode-se perceber claramente o ritmo do bolero e influências dos Beatles; Ave Maria (Caetano Veloso), apresenta um ritmo que remete as canções baianas entrecortada com ritmos cubanos e Batmacumba (Gilberto Gil/ Caetano Veloso) que, segundo Celso Favaretto, apresenta um “misto de macumba e ioruba cubano” (apud Bruzadelli 2010, p.8). Bruzadelli também afirma que existem inúmeras citações de elementos musicais latinos que se encontram mais diluídas no interior do cancioneiro tropicalista”.

É interessante observar que há várias canções que tornaram o continente latino-americano em conteúdo musical, como *Latinoamérica* e *Canción con todos*, de Armando Tejada Gómez e César Isella; *Canción por la unidad latinoamericana*, de Pablo Milanés. No Brasil, além de *Soy loco por ti, América*, pode-se mencionar *Canto Americano*, de Sérgio Ricardo e *Canto Latino*, de Milton Nascimento e Ruy Guerra. Em *Canto Americano*, de Sergio Ricardo, porém, diferentemente de *Soy loco por ti, América*, a referência latino-

americana encontra-se apenas na utilização do idioma espanhol e no discurso, mas não nos elementos musicais. Além desses artistas, existem vários outros como Mercedes Sosa, Victor Jara e Violeta Parra que se envolveram diretamente com a expressão latino-americana (RAMALHO; SANTOS, 2018, p.67), no caso de Mercedes Sosa, com diversas colaborações com artistas brasileiros. Na década de 1970 ocorreram alguns fenômenos importantes que fizeram com que o Brasil estabelecesse vínculo com a canção engajada latino-americana além de divulgar as músicas dos países vizinhos no Brasil.

Podemos citar o conjunto Tarancón (que será abordado no capítulo 3 deste trabalho), que surgiu em 1973 com um forte latino-americanismo e resistência ao autoritarismo então vigente no país, fato este, que o aproximou diversos setores da esquerda. Segundo Tânia Garcia, o conjunto Tarancón inventou uma identidade sonora capaz de legitimar o pertencimento do Brasil à cultura latino-americana (2006, p. 180). Outro nome importante foi o de Abílio Manoel, compositor, produtor musical e radialista. Ganhador do prêmio de melhor composição no *Festival Latinoamericano de la Canción Universitária*, realizada no Chile, em 1967, com a canção *Minha rua*, à partir desse momento, desenvolveu uma carreira como "intérprete e compositor, fortemente marcada pela busca de diálogo com a produção musical latino-americana" (2006, p. 180). Em 1977, Abílio Manoel passou a divulgar a canção engajada em seu programa de rádio *América do Sol*, transmitido aos domingos pela Bandeirantes FM. O foco desse programa era divulgar a canção latino-americana das décadas de 1960-1970. Esse programa resultou em dois discos, lançados pela gravadora Bandeirante: *América do Sol I* (1978) e *América do Sol II* (1979), que continham coletâneas de sucessos do repertório engajado latino-americano.



Quino (Qué presente impresentable). EID (2012, p. VII).

2. A AMÉRICA LATINA ENQUANTO REGIÃO GEO-POLÍTICA E REFLEXÃO ACERCA DE SUA UNIDADE CULTURAL

Este capítulo tem por objetivo refletir sobre a existência de uma identidade e unidade cultural latino-americana, e qual seria o seu alcance. O pertencimento ou não do Brasil à América Latina, por exemplo, é uma questão que se abre para muitos questionamentos. Essa suposta identidade e afinidade cultural ou unidade geopolítica existiria de fato ou seria uma invenção que responderia a uma gama diversificada de interesses? A ideia de uma unidade latino-americana, tal como apresentada, por exemplo, na *Canción por la unidad latinoamericana*, do compositor cubano Pablo Milanês, poderia ser vista como uma invenção cultural, que iria ao encontro de um imaginário de setores universitários e intelectualizados das classes médias de esquerda dos anos 1970. Ao analisarmos essa questão, é importante inicialmente refletirmos sobre o significado da palavra América Latina, que recebeu esse nome, em decorrência da maioria dos países do continente possuir idiomas derivados do latim. A América Latina é geralmente compreendida como abrangendo todo o continente da América do Sul (Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guiana, Guiana Francesa – departamento da França, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai e Venezuela), além do México e da América Central (Costa Rica, El Salvador, Guatemala, Honduras, Nicarágua, Panamá) e ilhas do Caribe cujos habitantes falam uma língua românica (Cuba, Haiti, Porto Rico e República Dominicana). Em *América Latina: a pátria grande* Darcy Ribeiro afirma não haver dúvida acerca da existência de uma América Latina, mas que se deve aprofundar no significado dessa existência. Para Ribeiro, no plano geográfico existe uma unidade na América Latina “como fruto de uma continuidade continental” porém, esse fato não corresponde a uma estrutura sociopolítica unificada “e nem mesmo uma coexistência ativa e interatuante”. O autor também observa que existem “nacionalidades muito singulares” e, nesse sentido, “a unidade geográfica jamais funcionou como um fator de unificação porque as distintas implantações coloniais das quais nasceram as sociedades latino-americanas coexistiram sem conviver ao longo dos séculos” (2017, p.17). Antes de refletirmos sobre a possível unidade cultural latino-americana, no

próximo item será apresentado um breve histórico de como ocorreu a gênese do nome América Latina, e como se deram os processos de colonização.⁵

2.1 GÊNESE DO NOME AMÉRICA LATINA

Inicialmente, vamos observar o processo de gênese do nome “América” para o continente, que prolongou-se por muito tempo – aproximadamente 15 anos – como descrito no artigo de Rafael Leporace Farret e Simone Rodrigues Pinto (2011, p.32). Colombo pisou nas terras que hoje chamamos de América, em ilhas do Caribe, mas nunca soube que havia “descoberto” um novo continente. Quando Américo Vespúcio chega a essas terras, percebe que era uma região inexistente nos mapas europeus e batiza-a de *Mundus Novus*. O termo América nasce no ano de 1507, com a publicação pelo geógrafo alemão Martin Waldseemüller de um mapa no qual refere-se ao novo mundo como “América”, em homenagem à Américo Vespúcio.

Posteriormente, o termo *Hispanoamérica* foi bastante utilizado com a intenção de se apresentar “à comunidade internacional como países livres e unidos por uma série de interesses e vínculos culturais” (FARRET; PINTO, 2011, p.34). Vários outros nomes para as terras situadas ao sul dos Estados Unidos (no todo ou em parte) surgiram com o objetivo de afirmação identitária perante esse país, como, por exemplo, o nome Magna Colômbia, proposto no final do século XVIII pelo militar venezuelano Francisco de Miranda, considerado um dos precursores do movimento independentista da América Espanhola. Ao longo do século XIX, a região foi nomeada com distintas expressões como *América*, *Hispano-América*, *Ibero-América* ou *Sul-América*, em obras de autores como José Victorino Lastarria (escritor chileno, 1817-1888), Juan Bautista Alberdi (escritor e músico argentino, 1810-1884), Manuel Bilbao (escritor chileno, 1828-1895), Esteban Echeverría (escritor argentino, 1805-1851), Juan Montalvo (ensaísta e novelista equatoriano, 1832-1889) e Justo Sierra Méndez (jornalista e poeta mexicano, 1848-1912). Farret e Pinto, em seu artigo *América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia*, apresentam a interpretação de Arturo Ardao presente no livro *Génesis de la idea y el nombre de América Latina* sobre a criação do nome América Latina. Ardao afirma que o “processo de criação da noção do nome 'América Latina' durou

⁵ O item a seguir, que discorre sobre a gênese do nome América Latina, é uma versão reelaborada do texto originalmente apresentado no meu trabalho de TCC *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil: latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970*. (Tomé, 2019).

aproximadamente 50 anos” e situa o que ele chama de “primeira etapa da gestação”: entre os anos 1830 não existia o conceito de “América Latina”, sendo utilizados na época os termos *América Meridional*, *América do Sul*, *América* e *Hispano-América*. Segundo Ardao (apud FARRET; PINTO, 2011, p.37), os americanos de origem espanhola residentes na Europa incorporaram a ideia de distinção do continente americano em duas etnias, uma latina e outra saxônica e, nesse sentido, utilizava-se o termo “latino” como referência à América de língua espanhola, ou seja, os americanos de origem portuguesa, francesa e, naturalmente, inglesa estavam excluídos desse termo. Um século mais tarde, já no final da década de 1950, o nome América Latina passou a se difundir no continente latino-americano, e o termo “latino” já não era empregado mais como um adjetivo e sim como um substantivo. Após a Segunda Guerra Mundial, a denominação América Latina “ganhou impulso e se consolidou principalmente por meio da ação dos organismos político multilaterais” (FARRET; PINTO, 2011, p.39).

Existem várias explicações sobre como surgiu o termo América Latina, havendo controvérsias em diversas literaturas. Alguns autores apontam seu surgimento por volta de 1860, através do imperador francês Napoleão III, que buscava aumentar sua influência no México, país que estava passando por conflitos políticos entre liberais e conservadores. Héctor H. Bruit (2004, p.4) afirma que o nome América Latina veio rebatizar um continente e que se atribui aos franceses a invenção do termo. Porém, a ideia teria sido originalmente de dois sul-americanos, o argentino Carlos Cavo e o colombiano José Maria Torres Caicedo. Segundo Bruit, o trabalho de Carlos Cavo publicado em Paris na década de 1860, uma obra em 20 volumes intitulada *Recueil complet des traités, conventions, capitulations, armistices et outre actes diplomatiques des tous lês Etats de l'Amérique latine compris entre lê Golfe du Mexique et lê Cap Horn depuis l'année 1493 jusqu'a nos jour*, foi a primeira vez que o termo América Latina apareceu em um trabalho acadêmico. A intenção do autor era tornar o continente conhecido na França e em outros países europeus, pois até então a imagem que os europeus tinham da região era aquela descrita em obras

como as de Buffon e De Pauw⁶ no século XVIII, a de um continente hostil, degenerado, sufocante e nocivo. Já o colombiano Torres Caicedo lançou a ideia de criar uma liga latino-americana e chegou a publicar um livro intitulado *Unión latinoamericana*. Segundo Bruit (2004, p.4), não é fácil determinar se na segunda metade do século XIX existia alguma divulgação de “América Latina” na França ou em outros países da Europa. Até mesmo nas primeiras décadas do século XX, segundo Bruit, a expressão América Latina não era muito utilizada sequer no próprio continente, não havendo menção a ela por qualquer um dos diplomatas assistentes ao congresso Americano de Lima, em 1938 (2004, p.4).

Em 1856, Francisco Bilbao (ensaísta, filósofo e político chileno) organizou, em Bruxelas, o *Movimento social dos povos da América Meridional* e no mesmo ano fez um discurso em Paris no qual expôs suas reflexões sobre raça e unidade latino-americana. Justo Arosemena (nome importante no Panamá do século XIX, dedicou a sua vida à luta pela autonomia política de seu país), foi representante liberal no Estado do Panamá e também no Senado colombiano (nessa época o Panamá era parte da República da Colômbia). Em um dos seus discursos feitos em Bogotá, mencionou o nome América Latina e o interesse latino-americano; também publicou vários artigos como *A questão latino-americana e sua importância*, em 1856 e *Estudos sobre ideia de uma liga americana*, publicado em 1864. (SOUZA, 2011)

É interessante observar que nos textos dos autores aqui relacionados o Brasil nem sempre é citado como parte da América Latina e, segundo Ailton Souza, a questão do pertencimento do Brasil à América Latina é polêmica e “dividiu opiniões na teoria do início do século XIX [...], dado principalmente a colonizações distintas da América Latina como pela Espanha e Portugal” (2011, p.32). Como vimos anteriormente, está na origem da expressão “América Latina” a proximidade linguística. Se esse termo fosse utilizado somente para definir países com o mesmo tronco linguístico, o Brasil se inseriria sem dúvida nesse contexto. Com o tempo a expressão foi ganhando outras conotações, geopolíticas e socioculturais, tais como a ideia de latino-americanismo muito difundida

⁶O conde Jorge Luis Leclerc Buffon (1707-1788), foi naturalista, matemático e escritor francês. Conhecido por desencadear a chamada “Polêmica do Novo Mundo” com descrições altamente depreciativas acerca da América. A obra do conde Jorge Luis Leclerc Buffon (1707-1788) foi traduzida para o espanhol com o título *Historia natural general y particular* (Madri, 1783-1791). Foi depois republicada nas suas *Obras Completas* (Madri, 1848). Cornelius de Pauw foi um filósofo alemão, geógrafo e diplomata da corte de Frederick, o grande, da Prússia.

nos anos 1960, especialmente em setores da esquerda empolgados com a tomada do poder pelo castrismo em Cuba. Do ponto de vista geopolítico, não há dúvidas de que o Brasil pertence à região que convencionou-se chamar-se de “América Latina”, inicialmente definida pelo aspecto linguístico e pela história da colonização: o México (sul da América do Norte), a maior parte dos países da América Central e Caribe (excluídos os de língua inglesa) e a América do Sul (neste caso, em geral se desconsidera o fato de que a Guiana, o Suriname e a Guiana Francesa possuem outros idiomas oficiais). Entretanto, o pertencimento ou não do Brasil à América Latina do ponto de vista simbólico, no plano da cultura e da percepção acerca da posição dos brasileiros em relação ao universo cultural latino-americano (de como nos vêem e de como nos vemos a nós mesmos) é uma questão que se abre para muitos debates.

2.1.1 Diferenças e semelhanças: Brasil e América Latina

Se olharmos o continente de perto, por vezes poderemos pensar que não pertencemos à América Latina e que não possuímos muitos traços de semelhanças. Nesse sentido, Darcy Ribeiro observa que “do ponto de vista de cada uma destas nacionalidades, sua própria substância nacional tem muito mais singularidade e vigor do que o denominador comum que as faz ibero-americanas”. O autor acrescenta que o conteúdo luso-brasileiro que se concentrou no Brasil, contrasta com o conteúdo hispano-americano que se espalhou pelas demais regiões, ou seja, as diferenças entre esses países são tão relevantes como “as que distinguem Portugal da Espanha”. Porém, o autor acredita que são mais elementos que nos unem, do que aqueles que nos separam. Ele aponta que o possível distanciamento existente entre o Brasil e os demais países latino-americanos ocorreu devido à razões históricas. Teria sido uma decorrência dos desígnios de países dominadores, para os quais era melhor estarmos separados do que unidos, pois quanto mais isolados, mais facilmente seríamos dominados. No item *Semelhanças e diferenças* do livro *América Latina: a pátria grande*, Darcy Ribeiro aponta que o preconceito racial ainda está muito arraigado na América Latina, pois a sociedade só admite negros e indígenas como “futuros mestiços, rechaçando seu tipo racial como ideal humano” (2017, p.25). Os processos de colonização entre o Brasil e os demais países latino-americanos também foram semelhantes, tanto a Espanha quanto Portugal conseguiram subjugar a sociedade, paralisar a cultura original, e converter a população

em uma força de trabalho submissa. Os colonizadores também impuseram as suas colônias uma uniformidade linguística quase absoluta e atingiram uma grande homogeneidade cultural. Existem também outras semelhanças, como o fato de sermos descendentes de matrizes indígenas e de termos nos emancipado em um mesmo movimento de descolonização. Darcy Ribeiro observa que esse fato faz com que todos nós latino-americanos tenhamos o desafio de

amadurecer como um povo para si, consciente de seus interesses, aspirante à coparticipação no comando de seu próprio destino. Dada a oposição classista, tratava-se de conquistar estas metas através da luta contra a classe dominante gerencial da velha ordenação social. Ainda hoje este é o desafio principal com que nos defrontamos todos nós latino-americanos (RIBEIRO, 2017, p.25).

No trecho acima, o autor afirma mais uma vez a ideia central do livro: nos unirmos como uma grande nação – chamada por José Artigas “Pátria Grande”, formada por um mosaico de “pequenas pátrias”, ou seja, cada um dos países que compõem a América Latina – para enfrentarmos os dominadores. Coriún Aharonián (2012, p.6), por exemplo, considera que os povos latino-americanos têm muitas coisas em comum, como na música, com a existência de padrões rítmicos que se esparramam por uma extensa e variada região geográfica e, na visão do autor, a “necessidade de defender-se” do imperialismo e dos resquícios deixados pela colonização exploradora. Ainda segundo Aharonián (2012, p.6), de fato existem diferenças entre um camponês mexicano e um trabalhador de Buenos Aires, entre um balconista de Assunção e um trabalhador do Rio de Janeiro, entre uma banguela, uma guarânia e um samba. Porém, buscando defender a existência de elementos de coesão na América Latina, o autor critica a tendência de se olhar para as diferenças culturais somente entre os povos latino-americanos, e não observar, por exemplo, que há diferenças também entre os povos europeus. De fato, sabe-se que existem particularidades entre quaisquer culturas, mesmo aquelas que compartilham de um mesmo rótulo geopolítico. Em suma, do ponto de vista de Aharonián, há que se considerar que as diferenças culturais não são apenas um traço particular dos povos latino-americanos.

No intuito de buscar subsídios teóricos acerca da discussão sobre a construção de uma identidade latino-americana, recorro aqui ao trabalho de Daniel Lovisi (2017), que analisa a questão das identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. Na busca de referenciais teóricos para essa discussão, o autor faz uma breve

revisão da bibliografia sobre as questões de identidade e mesmo sobre o conceito de nação, na qual se destacam os trabalhos de Stuart Hall e Benedict Anderson. No trabalho de Stuart Hall (2006 apud Lovisi, 2017, p.133-134), o autor destaca a proposição de que “uma cultura nacional é composta de instituições, símbolos e representações que dão forma a um discurso que constrói sentidos e que influencia nossas ações e a própria percepção que temos de nós mesmos.” Para Hall, o processo de naturalização de uma identidade nacional se daria através da internalização dos sentidos sobre a nação. “No decorrer de tal processo, esses sentidos podem ser difundidos de vários modos, entre eles, por meio das histórias e memórias que conectam o presente da nação com seu passado e as imagens que dela são construídas” (LOVISI, 2017, p.133-134). No caso do objeto deste estudo, podemos pensar também que histórias e memórias poderiam conectar não apenas o presente com o passado da América Latina, dando lastro à construção de uma unidade cultural e geopolítica, mas também com o futuro, na perspectiva da unidade almejada pela esquerda, encarnada, por exemplo, no projeto bolivariano, ideia que no momento da redação deste trabalho vem perdendo força consideravelmente com a crise venezuelana.

A partir de agora, procurarei aproximar o conceito de América Latina das elaborações desenvolvidas para o entendimento do conceito de nação e dos projetos nacionalistas em geral. Benedict Anderson, em seu livro *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*, define nação como “uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana”. Segundo Anderson, “mesmo os membros da mais minúscula das nações jamais conhecerão, encontrarão ou nem sequer ouvirão falar da maioria de seus companheiros, embora todos tenham em mente a imagem viva da comunhão entre eles”. O autor cita Seton-Watson, para quem “uma nação existe quando pessoas em número significativo de uma comunidade se consideram formando uma nação, ou se comportam como se formassem uma”. Anderson busca também Ernest Renan, que afirma que “a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas” (2008, p.32).

Assim, podemos aplicar para a ideia de pertencimento à América Latina estas elaborações. Ou seja, o latino-americanismo dependeria da existência de um número significativo de pessoas na região que se identificassem como tal. Sendo assim, pode-se dizer que a ideia de latinidade – tal como a de nacionalidade – é uma construção, um

projeto ideológico que mesmo possuindo bases históricas, se sustenta primordialmente através de uma série de elementos simbólicos, operados, portanto, no mundo da cultura.

Esta concepção de latinidade foi incorporada tanto pelos membros do Clube da Esquina, quanto pelo próprio Chico Buarque, como se pode notar, por exemplo, em sua versão da *Canción por la unidad latinoamericana*. Chico Buarque e Milton Nascimento intentaram construir algo que representasse os latino-americanos e fizesse com que a latinidade (que até então se encontrava apenas no campo do imaginário) se aflorasse através da música. Esse projeto de construção supra linguístico de unidade latino-americana disseminou esse ideal e fez com que muitos brasileiros se sentissem latino-americanos.

Embora a construção da latinidade deva ser observada como um processo que se dá no seio da cultura com operações no campo do simbólico, deve-se refletir sobre o peso que a história tem nesse processo. Assim, podemos observar os traços de semelhanças que carregamos, tais como a colonização ibérica (ainda que com diferenças entre os modelos português e espanhol), a forte presença do catolicismo romano, o processo de formação econômica dos estados da região⁷, a cultura política, o nível de desenvolvimento humano⁸ e a proximidade linguística. Talvez o espanhol e o português sejam as línguas latinas que mais se parecem: apresentam uma estrutura muito semelhante e possuem muitas palavras em comum, ainda que, por vezes, com

⁷ Está além dos limites deste trabalho discutir o estágio de desenvolvimento econômico – ou subdesenvolvimento – dos estados da região e o processo histórico através do qual as nações americanas de colonização ibérica chegaram a essa condição. O subdesenvolvimento latino-americano possivelmente tem na sua origem o modelo de colonização exploratório e seus desdobramentos. Pode-se especular que o final do período colonial foi seguido pela entrada em uma era de modernização econômica na qual a lógica colonial não foi superada e cujas consequências seguem determinando os papéis dos países latino-americanos no concerto mundial das nações. Entretanto, não se pode desconsiderar a parcela de responsabilidade das próprias populações dos países latino-americanos, com suas escolhas – políticas, econômicas e culturais – realizadas ao longo do tempo.

⁸ Por “nível de desenvolvimento humano” aqui me refiro de uma maneira genérica às condições de vida nos países da América Latina, que, mesmo com diferenças significativas para melhor ou pior em diversos países, na média, apresentam problemas semelhantes no que diz respeito às questões sociais como segurança, educação, saúde, saneamento básico, administração pública e desigualdade social. Um indicador nesse sentido pode ser o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) compilado pela Organização das Nações Unidas (ONU), ainda que os critérios de sua elaboração possam resultar em algumas distorções. Os países latino-americanos se situam em sua maioria em um bloco intermediário. Entre os que se posicionam no bloco dos considerados de “muito alto desenvolvimento humano” estão o Chile (44º), a Argentina (47º) e o Uruguai (55º). No bloco dos considerados de “alto desenvolvimento humano” estão, entre outros, a Costa Rica (63º), o Panamá (66º), Cuba (73º), o México (74º) e a Venezuela (78º). O Brasil vem em uma nada honrosa 79ª posição, seguido pelo Equador (86º), o Peru (89º) a Colômbia (90º) e o Paraguai (110º). A Bolívia (118º) encontra-se no bloco dos países considerados de “médio desenvolvimento humano”, assim como El Salvador (121º), Nicarágua (124º), Guatemala (127º) e Honduras (133º). (UNDP, 2019).

significados diferentes (os chamados falsos cognatos). Também se percebe que o povo latino-americano é igualmente miscigenado – ainda que os componentes e os resultados dessas miscigenações sejam distintos – devido às diversas populações indígenas nativas e à grande presença de distintas etnias e culturas africanas no continente, como decorrência do longo período escravocrata, além, é claro, do componente europeu. No caso do Brasil, temos um povo miscigenado, mas que tem características próprias dadas as especificidades do processo histórico e de integração das diversas etnias e culturas que concorreram na formação do país.

2.2 CONTEXTO SÓCIO-POLÍTICO E CULTURAL DA REGIÃO NOS ANOS 1970

A conjuntura política da América Latina nos anos 1970 esteve inserida no contexto da Guerra Fria, cujos reflexos se fizeram sentir fortemente na região. “Guerra Fria” foi uma denominação para a situação internacional pós Segunda Guerra Mundial, com a tensão entre as potências nucleares, Estados Unidos e União Soviética, e seus aliados. O equilíbrio de forças e o risco de uma hecatombe nuclear contribuía para que as tensões não caminhassem na direção de uma guerra total. Entretanto, em alguns lugares a guerra não foi apenas “fria”, casos da Coréia (que acabou dividida em dois países), do Vietnã e outros países da Indochina. Tensões muito fortes em Berlim, dividida entre os vencedores da guerra (Estados Unidos, Reino Unido e França, por um lado, e União Soviética, por outro), levaram à construção de um absurdo muro, do lado soviético, separando o lado ocidental do oriental. A queda do muro de Berlim foi o momento mais simbólico do final da Guerra Fria e da mudança do cenário político internacional.

Na América Latina, a Guerra Fria teve alguns momentos de muito aquecimento. Os desdobramentos da Revolução Cubana acabaram por colocar o país na órbita de influência da União Soviética, que chegou a instalar no país mísseis nucleares voltados para a Flórida, fato este que gerou a chamada “crise dos mísseis”, um dos momentos de maior tensão da Guerra Fria e quando o mundo esteve mais próximo de um enfrentamento de proporções e consequências inimagináveis. A Revolução Cubana inspirou e encorajou setores da juventude universitária e secundarista, da intelectualidade, da Igreja Católica e as correntes de esquerda a tentarem reproduzir o

modelo guerrilheiro vitorioso em Cuba.⁹ Assim, em diversos países da região despontaram movimentos guerrilheiros de inspiração castrista, com maior ou menor grau de ligação com Cuba, que visavam tomar o poder pela força das armas. Um outro modelo de movimentos armados de esquerda era o que se passava na Indochina, com forte incentivo da China. Isso levou a que em alguns momentos ocorreram conflitos armado na região, entre movimentos guerrilheiros e as forças armadas de diversos países, numa luta desproporcional. Ao longo dos anos 1960 e 1970 se constituíram movimentos revolucionários de esquerda no Brasil e em diversos países da América Latina, entre os quais podemos citar: Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros (Uruguai), Montoneros (Argentina), Sendero Luminoso, oficialmente Partido Comunista do Peru (Peru), Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia – FARC (Colômbia), entre outros. No Brasil, tivemos o Partido Comunista do Brasil – PCdoB, que tentou uma guerrilha rural no Araguaia, além dos grupos urbanos Vanguarda Armada Revolucionária Palmares – VAR-Palmares, Ação Libertadora Nacional – ALN, Movimento Revolucionário 8 de Outubro – MR8, Vanguarda Popular Revolucionária – VPR, entre outros.

Para os Estados Unidos, que viam a América Latina como sua área de influência (para alguns, o seu quintal), um novo regime de esquerda no continente seria inaceitável, o que levou a um apoio – direto ou indireto – a golpes militares que instituíram regimes autoritários em diversos países, inclusive o Brasil. Surgiram assim diversos regimes autoritários na América Latina. Segundo Vitor Amorim de Angelo (2011, p.30), por volta do final da década de 1970, dois terços dos cerca de 400 milhões de habitantes que a região tinha nesse momento, eram governados por regimes autoritários. No Brasil, um golpe militar em 1964 instituiu um regime autoritário que duraria até 1985. Em dezembro de 1968, com a edição do Ato Institucional nº 5, o regime se fecharia ainda mais, cerceando as liberdades que ainda sobreviviam e inaugurando a fase mais tenebrosa da ditadura militar no Brasil. Na Argentina, um golpe de estado depôs o presidente Arturo Frondizi. Seu substituto, José Maria Guido, convocou eleições em

⁹ “A Revolução Cubana tem como marco histórico a data do dia 01 de janeiro de 1959, dia em que o ditador Fulgêncio Batista foi deposto do seu cargo e fugiu para os Estados Unidos. Porém, as ações dos guerrilheiros contra o governo de Batista e seu exército se deram desde o ano de 1957. No dia 12 de julho desse mesmo ano foi assinado o *Manifesto de Sierra Maestra*, documento que expunha os ideais revolucionários dos guerrilheiros. A Revolução Cubana acabou se tornando uma referência para muitos setores da esquerda latino-americana e inspirando um imaginário da juventude da época, tendo a imagem de Che Guevarra se convertido até mesmo num ícone pop.” (TOMÉ, 2019, p.11)

1963, na qual foi sufragado Arturo Llia, que seria destituído por novo golpe militar em 1966. Novas eleições ocorreram em 1973, nas quais saiu vencedor Juan Domingo Perón, que viria a falecer com menos de um ano de de governo, assumindo o governo Isabelita Perón – Maria Estela Martínez de Perón –, sua esposa e vice-presidente. Isabelita seria deposta em 1976 por mais um golpe de estado. Desta vez, os militares ficaram no poder até 1983, quando foi eleito Raúl Alfonsín, após um desgaste dos militares que combina crise econômica com a derrota fragosa para o Reino Unido na guerra das Malvinas. O golpe militar no Chile, ocorrido em 11 de setembro de 1973, foi, segundo as historiadoras Maria Lígia Prado e Gabriela Pellegrino, o mais brutal de todos “nas ações para consolidar o seu êxito” (2014, p.179). O palácio presidencial de La Moneda foi bombardeado pela força aérea e invadido pelo Exército. Após o bombardeio, muitas pessoas foram levadas ao antigo Estádio Nacional para “serem submetidas a interrogatórios, surra e toda sorte de arbitrariedade”. Cerca de 1.000 pessoas foram executadas, entre elas o compositor e cantor Vitor Jara, um dos mais emblemáticos da *Nueva Canción* chilena, executado em 16 de setembro de 1973. Jara foi fuzilado com 44 balas, porém, já estava praticamente morto devido às torturas a que havia sido submetido. Os direitos civis foram suspensos e os acusados de violar as novas normas eram levados de suas casas na “calada da noite para nunca mais voltar” (2014, p.179). Na Uruguai, a ditadura se estabeleceu em 27 de junho de 1973. O presidente Juan María Bordaberry (1972-1976), do partido Colorado, dissolveu o parlamento e os partidos políticos, suspendendo os direitos civis. Após diversas crises políticas, sociais e econômicas Bordaberry foi destituído em 1976, por desavenças com a alta cúpula do Exército. A ditadura no Uruguai se estendeu por doze anos, até 28 de fevereiro de 1985.

A simpatia ou tolerância temporária dos Estados Unidos para com esses regimes anticomunistas na região favorecia o discurso antiamericano e anti-imperialista das esquerdas, que impulsionavam a construção de uma suposta identidade e unidade cultural latinoamericana. As ideologias esquerdistas ganharam força e, em torno delas, se organizaram militâncias. Segundo Schwarz, nesse momento ocorreu um fortalecimento de uma cultura de esquerda no Brasil, especialmente entre estudantes universitários e setores da intelectualidade. Teria contribuído para isso o corte feito pelo regime militar entre as pontes que ligavam área da cultura a amplas parcelas da sociedade. Essa postura do governo militar teria facilitado o crescimento dos ideários esquerdistas (Schwarz apud DINIZ, 2012, p.65).

2.3 IDENTIDADE CULTURAL, NACIONALISMO E HIBRIDISMOS MUSICAIS NOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS.

A operação cultural que levou à formação da *Nueva Canción* no Cone Sul, que será discutida detalhadamente adiante, buscou se nutrir de fontes da música tradicional, pensada como expressão da cultura do “povo”, para realizar suas produções. Esse tipo de projeto se assemelha àquele feito pelos nacionalistas e modernistas no Brasil a partir dos anos 1930, que teve em Mário de Andrade o seu mentor intelectual e em Villa-Lobos o compositor mais representativo dessa tendência, que também incluiu nomes como Luciano Gallet, Oscar Lorenzo Fernandez, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone. O que esses projetos nacionalistas na América Latina, tanto no campo “erudito” como no “popular”, apresentavam em comum, é a percepção do popular e do folclórico como a matéria em estado puro. No caso do nacionalismo musical no Brasil, essa seria a fonte à qual os compositores deveriam recorrer para fazer emergir uma música artística autenticamente brasileira. No caso da *Nueva Canción*, esse projeto cultural não apontava diretamente para a construção de um nacionalismo, mas para uma ideia de “povo”, uma espécie de fraternidade dos povos latino-americanos. Esses projetos, apesar de distintos, tiveram em comum a ideia de modernização e reinvenção do popular. A seguir, será apresentado um breve e sucinto panorama histórico dessas tendências musicais, particularmente, no caso dos nacionalismos musicais, das suas manifestações no Brasil nos campos da música erudita e popular.

O estudo acerca dos nacionalismos, hibridismos e questões identitárias na música, tem destaque nos trabalhos de Coriún Aharonián, musicólogo cujas pesquisas sobre a música latino-americana tiveram grande repercussão no continente. Em seu livro *Hacer música en América Latina*, o autor apresenta uma narrativa marcada por um posicionamento político de esquerda, com um forte traço nacionalista – e mais propriamente, em defesa de uma suposta identidade cultural latino-americana – e um discurso “anti-imperialista”, que se volta contra as influências europeias e estadunidenses.

Desde o primeiro capítulo do livro, Coriún se propõe a analisar a questão da identidade musical latino-americana e o seu processo de mestiçagem. Segundo o autor, mesmo com sua diversidade cultural, a América Latina possuiria muitos traços em comum: certos padrões rítmicos – como a polirritmia sintetizada na fórmula três tempos contra dois tempos –, instrumentação, fenômeno trovadoresco, música popular,

processos de mestiçagem (sistemas culturais e pessoas de várias etnias) e a exploração colonial. O autor acrescenta que:

Um dos fatores mais fascinantes da unidade na diversidade é a onipresença, na América, produto da miscigenação cultural, daquilo que poderíamos definir como o sentido de antecipação ou atraso (no fluxo musical) dos apoios rítmicos (2012, p.18).¹⁰

Nesse texto, Coriún afirma que a América Latina possui um ritmo diferente denominado “erroneamente” pelos europeus como síncope. Ele explica que os latinos acrescentam subdivisões aos pulsos, o que os diferencia da tradição cultural europeia, e isso faz com que os latinos sintam a música de maneira diferente. Esse acréscimo de subdivisões pode ser percebido na sobreposição de uma unidade métrica ternária oposta a uma mesma unidade métrica binária, ou seja, um 3x4 contra um 6x8, por exemplo. Esses ritmos se encontrariam fundamentalmente na costa do Pacífico (a *cueca* chilena, a *marinera* peruana e o *son* mexicano), na Argentina (a *zamba* e a *chacarera*), na Colômbia e Venezuela (o *bambuco*).

Outro elemento característico em países latino-americanos é um agrupamento específico de subdivisões que gera uma rítmica peculiar. Segundo Sandroni, trata-se do esquema rítmico 3+3+2, realizado sobre um ciclo de oito pulsações (2001, p.28). O autor se utiliza da denominação *tresillo* para esse ritmo, bastante presente em todas as regiões da América do Sul nas quais houve a presença de escravos de origem africana. Podemos encontrá-lo na *milonga*, em diversos gêneros populares brasileiros (maxixe e tango brasileiro, no final do século XIX e início do XX, ou no baião, mais contemporâneos) e em vários ritmos caribenhos. Esses padrões rítmicos se diferenciam da métrica tradicional ocidental, pois possuem o que Sandroni (2001) chama de contrametricidade, neste caso caracterizada pela presença de uma acentuação da quarta semicólcheia.

Coriún segue discorrendo sobre aspectos musicais que nos diferenciariam da Europa e dos Estados Unidos, e afirma que na América Latina, desde o início da conquista pelos europeus, a música mestiça teve que enfrentar os padrões de composições “impostos” pelos colonizadores, sem diálogo possível. Ele afirma que “a música popular da América Latina resiste por mais um século à ação de penetração e

¹⁰Tradução livre da autora. No original: “Uno de los más fascinantes factores de unidad en la diversidad lo constituye la onnipresencia, en la América producto del mestizaje cultural, de lo que podríamos definir como el sentido de antelación o retardo (en el flujo musical) de los apoyos rítmicos” (2012, p.18).

dominação dos sucessivos inimigos que logram depredar e despedaçar a América Latina em outras áreas” (2012, p.20)¹¹.

O autor também apresenta discussões sobre a forma como a América Latina foi colonizada e como teria se dado o domínio “violento e selvagem” dos europeus sobre os continentes conquistados. O período colonial na América Latina – compreendido entre o início do século XVI e as primeiras décadas do século XIX –, para Coriún, foi aquele no qual a região teria se rendido aos colonizadores e começado a reproduzir a música do “velho continente”. Teria sido ao longo desse período, que a Europa se afirmou sobre a América Latina. Com a independência dos países latino-americanos em relação à Espanha e Portugal, a maioria deles nas décadas de 1810 e 1820¹², se intensificam, no decorrer do século XIX, os debates e as iniciativas no sentido de construção de suas respectivas identidades nacionais, não apenas no contexto político-social, mas também no contexto cultural e, particularmente, musical.

No Brasil, no plano da música erudita, ao longo do século XIX, se enfrentavam os mesmos problemas que se apresentavam para o conjunto dos países latino-americanos, ou seja, os brasileiros escreviam suas músicas baseadas fundamentalmente no estilo de produção da Europa, e a maioria das músicas vocais não eram escritas em português. Mas no final do século XIX surgiram no Brasil vertentes nacionalistas tanto no campo da música de concerto, com nomes como Alberto Nepomuceno e Alexandre Levy, entre outros, como no campo da produção popular “letrada”, com expoentes como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Patápio Silva, e também no campo da música popular “não letrada”, com aquela produção musical que iria se beneficiar da chegada da gravação mecânica no Brasil no início do século XX. (BAIA, 2017b)¹³ Importante observar que essa busca por uma linguagem nacional não surgiu apenas no Brasil. Ideais nacionalistas emergiram em vários países da América Latina, todos em

¹¹Tradução livre da autora. No original: Las músicas populares de Latinoamérica resisten otro siglo más la acción de penetración y dominación de los sucesivos enemigos que se logran depredar y despedazar esa Latinoamérica en otros ámbitos” (2012, p.20).

¹²Datas da independência de países sul-americanos: Argentina (09 de julho de 1816), Bolívia (06 de agosto de 1825), Brasil (07 de setembro de 1822), Chile (02 de fevereiro de 1818), Colômbia (10 de julho de 1810), Equador (24 de março de 1822, em relação a Espanha e 13 de maio de 1830 em relação a Grã-Colômbia), Paraguai (14 de maio de 1811), Peru (28 de julho de 1821), Uruguai (27 de agosto de 1828), Venezuela (05 de julho de 1811, em relação a Espanha e 13 de janeiro de 1830 em relação a Grã-Colômbia). A independência do México se deu em 16 de setembro de 1810.

¹³ A situação da música no Brasil no final do século XIX e início do XX está descrita no artigo de Silvano Baia “*Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX*”, do qual foram retiradas as expressões “popular letrado” e “popular não letrado”.

busca de suas respectivas identidades, tanto no universo da música “cultura” quanto no da música dita “popular”.

A Semana da Arte Moderna de São Paulo, de 1922, foi um grande marco na cultura nacional. Nela se revelou para o país o compositor Heitor Villa-Lobos, uma figura de peso que fez com que sua música “cultura” e nacionalista atingisse repercussão internacional. Aqui também podemos encontrar paralelos com processos similares em outros países da região. Segundo Coriún, Carlos Chávez (México) e Villa-Lobos tinham habilidade de chamar a atenção da Europa e do consumo “burguês” e, além disso, divulgavam a música culta nas grandes cidades. Esses compositores desenvolveram um tipo de ditadura nacionalista refratária às tendências vanguardistas que surgiam, a exemplo de Koellreutter¹⁴ no Brasil, que teria sido exilado dentro da ditadura de Villa-Lobos num processo que reafirmava o seu poder (2012, p.49). No início do século XX surgiu em toda a América Latina uma forte concepção nacionalista, que, no Brasil, tinha Mário de Andrade como principal referência. Essas tendências nacionalistas levaram grandes compositores a procurarem na música tradicional de seus respectivos países elementos que afirmassem a sua musicalidade nacional.

É interessante observar que já nos anos 1930 a música brasileira recebia fortes influências estrangeiras, de gêneros como o foxtrote estadunidense, o tango argentino e o fado português, estilos esses que foram criticados por compositores nacionalistas avessos à entrada dos gêneros internacionais no país. Sabe-se que a presença desses estilos na música brasileira é recorrente, e nesse sentido, podemos observar que por mais que o samba carioca representasse o retrato da brasilidade, esse fato não impediu que nos anos 1940 vertentes como, o samba abolerado e o samba canção tivessem grande repercussão na música brasileira. Esses estilos traziam consigo a inspiração na balada estadunidense e no bolero cubano.

Essas influências estrangeiras eram bastante criticadas na época por pessoas que possuíam forte concepção nacionalista como locutores de rádio que chegaram a defender a ideia de cobrar imposto sobre a música estrangeira. Mesmo com a crítica e com a intenção de querer que os brasileiros voltassem a sua escuta para as músicas de

¹⁴ Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), foi um músico alemão naturalizado no Brasil. Ele foi considerado um dos mais “destacados personagens da história da música e da educação musical brasileira do século XX”. Ele foi responsável “por um conjunto de iniciativas que marcaram nossa vida musical e cultura por mais de meio século”.

Disponível em: <<http://koellreutter.ufsj.edu.br/modules/wfchannel/index.php?pagenum=8>> Acesso em 28 de Jun 2019.

“raiz”, ou seja, tradicionais, as canções internacionais faziam muito sucesso no país. Nos anos 1960, o Brasil passou por uma fase marcada pela forte presença do *rock and roll*, que foi inicialmente difundido no país através do cinema, com o lançamento do filme *Ao balanço das horas* (*Rock around the clock*), que apresentava *Bill Haley and his comets*, da mesma forma que foram importantes nesse sentido os filmes de Elvis Presley. No final dos anos 1950 já existiam grupos nacionais de rock and roll como *Betinho e seu conjunto*, porém, as primeiras gravações do gênero foram feitas por cantores de outros estilos como, Nora Ney e Cauby Peixoto. Na metade da década de 1960 a Jovem Guarda – movimento musical e cultural inspirado no rock anglo-americano – atraiu grande parte da juventude de classe média. O programa era comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderleia e todos eles atingiram grande popularidade. Essa manifestação no Brasil ficou conhecida como iê-iê-iê, a partir do refrão *yeah-yeah-yeah*, da música dos Beatles, *She loves you*. Também surgiram outras manifestações musicais que possuíam influências do rock como a Tropicália. Em diversos momentos os tropicalistas incluíram, “grupos de rock em suas performances, sendo emblemáticas nesse sentido as músicas *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, com a participação dos *Beat Boys* e *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, com *Os Mutantes*, no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, em 1967” (Tomé, 2017, p.6). A música *É proibido proibir*, com a participação de *Os Mutantes* e Caetano Veloso, obteve grande repercussão no III Festival Internacional da Canção, em 1968. Álbuns como *Tropicália e Panis et Circenses*, de 1968, apresentava *Os Mutantes* em diversas faixas e influências do rock inglês na sonoridade tropicalista.

3 PANORAMA DOS GÊNEROS MÚSICAIS LATINO-AMERICANOS COM MAIS REPERCUSSÕES NA MÚSICA BRASILEIRA

Neste capítulo será apresentado um panorama dos gêneros musicais latino-americanos que repercutiram na música popular do Brasil nos anos 1970. Logo após, serão demonstrados alguns instrumentos musicais comumente presentes nesses gêneros latino-americanos dentre os que foram utilizados (e até mesmo apropriados) em diversas canções brasileiras. A seleção dos gêneros que aqui serão abordados foi decorrente das sonoridades latino-americanas na música brasileira localizadas no curso desta pesquisa, que serão objeto dos próximos três capítulos. Entretanto, para melhor situar o leitor, pareceu mais adequado apresentar, situar e discutir estes gêneros musicais latino-americanos antes, uma vez que eles serão frequentemente mencionados nos próximos capítulos.

3.1 CÚMBIA

A Cúmbia¹⁵ é um gênero musical, ritmo e dança folclórica originada nas costas caribenhas entre a Colômbia e o Panamá. Segundo Edwin Pitre Vásquez,

(...) Cúmbia é uma música que é tocada em um baile, própria para se dançar, tradicional ou popular, nascida do índio e do negro, criada no território colombo-panamenho é cantada em espanhol. É mais ainda: é uma identidade de quem vive na América” (2008, p.7).

Vásquez também apresenta uma discussão sobre as origens da cúmbia e afirma que o gênero é tão colombiano quanto panamenho, uma vez que, os bailes possuem origens em um estilo primitivo colombiano chamado de *bunde*. Esse gênero era encontrado em todo o território da Grã-Colômbia, da qual o Panamá foi desmembrado. O Panamá foi um departamento da Colômbia por mais de 70 anos, sendo assim, toda sua cultura, território e população foram influenciados pela cultura colombiana. Surgida no vale do Rio Magdalena¹⁶ a cúmbia se espalhou tornando-se um fenômeno musical

¹⁵ A palavra cúmbia é acentuada em português, mas não em espanhol. Assim, neste trabalho se utilizará preferencialmente a ortografia em português, à exceção de quando estiver no contexto de citação ou fala de autores hispânicos, quando virá sem acento e em itálico, por se tratar de palavra estrangeira.

¹⁶ O Rio Magdalena é o rio principal da Colômbia. Ele nasce no sudoeste do país atravessando todo o território até chegar ao mar do Caribe.

transnacional. No final do século XX e início do século XXI, o gênero passou a receber uma forte atenção internacional, configurando-se como a música colombiana mais popular internacionalmente, e foi objeto de diversas adaptações musicais em toda América Latina. Na música tradicional da região da costa do Caribe encontra-se uma mistura de identidades de culturas tradicionais ameríndias, espanholas e diversos elementos da música africana, as quais são predominantes no gênero cúmbia.

Leonardo D'Amico, em *Cumbia music in Colombia: origins, transformations, and evolution of a coastal music genre*, argumenta que na *cumbia* existe um conjunto de instrumentos produto de um processo de hibridização cultural. Ele cita a gaita (flauta de duto vertical) e a maraca como os instrumentos utilizados de origem indígena; o *tambor alegre* e o *llamador* e diversos tambores com diferentes tipos de tamanho, a *tambora a caña de millo* (cana de painço), a *marímbula* e a *marimba de napa* e instrumentos de origem européia como o acordeon e os instrumentos de sopro das bandas de metais. D'Amico afirma que os gêneros musicais dançantes são comumente chamados de ritmos na região costeira atlântica da Colômbia. Esses ritmos são chamados de tal como, *tambora*, *bullerengue*, *chandé*, *mapalé*, *cumbia*, *porro*, *puya* e *fandango* (D'AMICO, 2013, p.30). Nesse artigo, o autor explica que a influência africana também é encontrada na estrutura das canções, seja no fraseado fora do ritmo, ou na sobreposição de padrões de pergunta e respostas, e também ocorrem usos específicos da hemiola e o emprego de ciclos disjuntos e irregulares.

A cúmbia é o gênero tradicional mais representativo da costa do Caribe produzido por trabalhadores rurais e artesãos. O termo cúmbia possui diferentes conotações, ele se refere tanto ao gênero musical, como ao ritmo e a dança. D'Amico descreve a discussão existente sobre as origens do termo cúmbia. Segundo ele, o antropólogo cubano Fernando Ortiz explica que a *Kumba* é um “toponímico muito popular e denominação tribal na África, do norte da Guiné ao Congo”. Essa mesma raiz seria evidente entre os Kalabari, pois eles utilizam o termo *ekombi* para uma dança tradicionalmente executada pelas mulheres da tribo, essa que também é chamada de *tukhube* (D'AMICO, 2013, p.31). Existem outros historiadores que sugerem que o termo *cumbancha* é derivado da palavra *nkumba* que significa umbigo, ou que *cumbia* e *cumbiamba* provavelmente são derivadas de *kikongo*, *ngoma* e *nkumbi*, termos que significam tambores. Em alguns países, como Venezuela e México durante o século XVIII e XIX, existiram algumas cidades que foram fundadas por escravos fugitivos, nas quais

receberam o nome de *cumbé*. Segundo D'Amico, a cúmbia não é um gênero muito antigo, uma vez que, sua origem remonta à era republicana. Os primeiros comentários sobre esse gênero em Cartagena das Índias datam do final do século XIX. Existe uma hipótese que nas suas origens a cúmbia era considerada como um ritual de iniciação de diversos países da África Central. Ainda segundo D'Amico, essas danças possuem nomenclaturas com significado etimológico muito parecidas, por exemplo, a cerimônia de iniciação da região de Zaire chamada de *kikumbi* é muito parecida com o batuque do Congo aqui no Brasil (2013, p.32). É interessante observar que assim como a Colômbia recebeu diversas influências da música africana o Brasil também recebeu essas influências e esse fato faz com que ocorra um processo de múltiplos hibridismos ou seja, aconteceu uma mistura de ritmos musicais entre o Brasil e a África assim como também ocorreu entre o Brasil e a Colômbia sendo que ambos os países foram influenciados pela cultura africana com suas etnias específicas porém com suas semelhanças também.

Juan Sebastián Ochoa, em seu artigo *La cumbia en Colombia: invención de una tradición*, observa que a palavra *cumbia* possui várias denotações, que podem significar dança, práticas sociais, gênero musical (na verdade, um complexo de gêneros com ar caribenho-colombiano em subdivisão binária) e também uma categoria de mercado para músicas colombianas com sabor do Caribe. Ochoa observa que o termo *cumbia* é polêmico e pode abrir margem para discursos problemáticos e usos políticos sobre a sua origem, evolução e significado simbólico. O autor argumenta que muitas vezes o termo *cumbia* é utilizado para “explicar uma categoria de mercado ou para criar um mito fundacional de origem e evolução das músicas da região do Caribe colombiano” (2016, p.35). Ochoa observa que não existem vários estilos dentro do gênero *cumbia*, mas que cada um corresponde a um gênero específico, ou seja, segundo o autor, a *cumbia* tradicional é bem diferente da *cumbia* que está no *mainstream*, pois com o passar do tempo, por questões mercadológicas ela se modificou e se espalhou por toda a América Latina. O autor questiona se a *cumbia* tal qual como conhecemos não seria uma invenção de identidade colombiana, pois ela passou por diversas transformações que, segundo Ochoa, se tornaram gêneros distintos da *cumbia*, e não subgêneros inseridos no gênero *cumbia*. Na série documental *Yo soy la cumbia* (YO SOY), gravado em diversos países da América Latina, muitos entrevistados afirmam que esse é o gênero musical mais difundido na região. Cada músico entrevistado descreve como é difundido o gênero cúmbia em seu respectivo país. No Peru, por exemplo, existem três tipos de cúmbia: a

costenha, a andina e a amazônica, que possui uma sonoridade similar à guitarrada do Pará. A cúmbia se converteu em um elemento unificante da cultura popular em diversos países da América Latina e, segundo o músico Pablo Antico, talvez ela exprima um sentimento utópico de união latino-americana. O músico Cuti Aste, apresentador da série chilena *Passos de Cumbia*, explica que há vários tipos de cúmbia – cúmbia-reggae, cúmbia-samba, cúmbia-rock – e que em cada país ela adquire características distintas tornando-se outro gênero. Porém, por mais que as canções se tornem híbridas e os elementos característicos da cúmbia fiquem diluídos, de acordo com depoimentos apresentados no documentário *Yo soy la cumbia*, há uma célula rítmica que não sofre alterações, e se encontra presente em todas as canções, como no exemplo abaixo:



Figura 2: Cúmbia: célula rítmica
Fonte: MASSONE e FILIPPIS (2016, p.31)

Porém é importante observar que o ritmo recebe variações em diversos países da América Latina. A cúmbia é um ritmo que convida o ouvinte a dançar, pois se trata de um estilo muito agradável e democrático, e por esta razão, pode ser a causa de sua adaptabilidade em diferentes contextos. A cúmbia é um ritmo madre de diversos outros gêneros que se depreendem da matriz tradicional, mas mantém elementos da instrumentação ou do ritmo característico da cúmbia.

No Brasil, a cúmbia se encontra diluída em um gênero paraense chamado de guitarrada. Segundo Darian Lamen, durante os anos 1960 e 1970 o epicentro da vida noturna de Belém estava localizado nos bairros Condor e Guamá, onde se localizavam pequenas gafieiras e cabarés, nos quais se ouvia predominantemente ritmos dançantes caribenhos. Dos ritmos caribenhos os que mais se destacavam eram os merengues dominicanos, as cúmbias colombianas e os *Kadans*. A guitarrada possui uma sonoridade muito parecida com a sonoridade da cúmbia amazônica, e segundo Lamen, os músicos paraenses procuravam se aproximar dos estilos estrangeiros "sem tirar plágio" do que vinha de fora (2011, p.154). Ainda nesse artigo, Lamen observa que muitos músicos entrevistados por ele no Pará, revelaram que a versatilidade e a facilidade de "incorporar e assimilar outras musicalidades é resultado da proximidade entre Belém e o Caribe e

também da convivência do paraense com uma variedade de ritmos estrangeiros” (2011, p.154). Em um primeiro momento, os ritmos populares foram naturalizados dentro da concepção musical associada ou gênero que ficou conhecido como “lambada”, nome que remete à noção transnacional de latinidade. Nesse sentido, Lamen cita uma entrevista dada pelo escritor Salomão Larêdo que remete a essa consciência de ser latino-americano:

O Caribe, a consciência de ser latino-americano, a consciência de uma luta social grande que nós deveríamos... travar como cidadãos em defesa da nossa cultura... lá vejo subjacente nesse período. Nós fazemos com que [a música caribenha] se introjete, ela faça parte sem que a gente discuta ‘vem do Caribe’... É inerente e imanente à minha condição de estar aqui... de amazônida... Isso ainda não irrompeu de tal maneira que as pessoas possam perceber o diferente – não exótico – mas o diferente que é, a diferenciação do que é representar a Amazônia” (apud LAMEN, 2011, p.154).

No texto acima, podemos perceber o sentimento de unidade latino-americana; as canções dos países vizinhos também seriam inerentes a nós, uma vez que, também fazemos parte da América Latina. É importante ressaltar que a música do Pará também apresenta uma mistura de gêneros nacionais como o carimbó, o brega (gênero dançante paraense), lundu, samba, baião e choro. No ano 1978, o músico conhecido como Mestre Vieira lançou seu primeiro e emblemático álbum intitulado *Lambadas das Quebradas Vol. 1*, que foi o primeiro disco voltado totalmente para o gênero musical lambada, conhecido hoje em dia como guitarrada. A lambada ficou bastante conhecida na região Norte e Nordeste, principalmente depois do lançamento do álbum *Lambadas das Quebradas Vol. 2*, que vendeu aproximadamente 300 mil cópias em todo Brasil. Nos anos 1980, surge outro nome importante no cenário da música paraense, o músico Mário Gonçalves, pioneiro por utilizar a guitarra no gênero carimbó. Na década de 1990, a lambada ganhou força devido o impulsionamento dos programas televisivos, nos quais se destacaram os artistas Beto Barbosa, Banda Kaoma, e à partir de 1999, a Banda Calipso, com um estilo musical que apresenta diversas misturas de gêneros como a lambada, o reggae, o merengue, a cúmbia, o samba, a salsa, o carimbó e o forró. A música *Chorando se foi*, a de maior repercussão do gênero lambada, será analisada mais adiante neste trabalho.

3.2 GUARÂNIA, POLCA PARAGUAIA E CHAMAMÉ

A guarânia e o chamamé, derivações da polca paraguaia, são gêneros musicais que representam importantes aspectos da identidade cultural do Paraguai, do norte da Argentina e na região centro-sul do estado de Mato Grosso do Sul. A polca paraguaia surgiu na "zona rural, a partir das heranças musicais remanescentes do período das reduções jesuíticas e da música tradicional espanhola com as danças de salão importadas da Europa no século XIX" (HIGA, 2006, p.143). O gênero conhecido como guarânia originou-se da polca paraguaia e sua criação é geralmente atribuída ao compositor paraguaio José Asunción Flores, na década de 1920. O chamamé também surgiu nesse mesmo período, mas sua denominação foi criada na década de 1930. Essa nomenclatura foi utilizada para designar um gênero originado da polca paraguaia "que ao 'acordeonizar-se' na região de Corrientes no norte da Argentina teria sido 'ligeiramente regionalizado'" (Boettner apud HIGA, 2006, p.143). Sendo assim, pode-se dizer que o chamamé integra a guarânia e a polca paraguaia, apresentando apenas a sonoridade do bandoneón como diferencial. O chamamé era resultado do sincretismo das culturas guarani, espanhola e europeia, uma vez que suas características abarcam essas três culturas. Embora compartilhe de uma matriz rítmica com seus parentes latino-americanos como a polca paraguaia e a guarânia, a sua formação instrumental o distingue como gênero. O ritmo do chamamé consiste no uso da polirritmia 3/4 - 6/8, e sua melodia é geralmente executada em 6/8 juntamente com o acompanhamento da guitarra, mas o acento do baixo geralmente marca um 3/4 constante com um movimento sobre o arpejo do acorde que acompanha a melodia.

Na música da região "pantaneira" os principais gêneros musicais presentes são a polca paraguaia, a guarânia, e o chamamé, porém Rossini Xavier observa que a tupiana, o rasqueado e a moda campera também formam a base do repertório "que se tornou popular identitário nessa região" (XAVIER, 2020, p.56). O gênero musical tupiana surgiu na tentativa de contrapor o sucesso das guarânias paraguaias. A canção *Alvorada Tupi* é um exemplo desse gênero que apresenta letra com discurso nacionalista e tradicionalista. Essa canção não possui uma sonoridade latino-americana tão evidente como outros gêneros analisados neste trabalho, contudo, não se pode afirmar que a tupiana não possua canções contendo essas trocas musicais. Mesmo a canção não contendo uma instrumentação ou ritmo tão característico dos gêneros latino-

americanos, podemos perceber que também nesse caso ocorreu um intercâmbio de ideias, uma vez que o objetivo era tentar produzir algo que apresentasse familiaridade com a guarânia.

É interessante ressaltar que hibridação musical da polca paraguaia ocorreu na Argentina especificamente na cidade Corrientes, por ser uma região fronteira com o Paraguai. A sonoridade desse estilo musical é semelhante a da polca paraguaia e dos outros gêneros fronteiriços como o rasqueado sul-mato-grossense e a guarânia. A polca paraguaia é uma dança bastante conhecida e cultivada na região, possui um compasso binário composto (6/8) e apresenta uma condução rítmica animada com melodias acompanhadas por duos cantando intervalos de terças ou sextas. O ritmo 3 contra o 2 é muito característico desse gênero que geralmente apresenta o acompanhamento em métrica ternária e a melodia binária, formando o que o musicólogo Juan Max Boettner (2008) definiu como sincopado paraguaio. No Brasil, a polca paraguaia foi popularizada através das canções *Galopeira*, *vá pro inferno com seu amor* e *Do mundo nada se leva*, gravadas primeiramente pelas duplas Chitãozinho e Xororó, Milionário e José Rico e Belmonte e Amaraí. Segundo Juan Falú, a guarânia também possui essa birritmia que muitas vezes consiste em uma melodia 6/8 com a base rítmica 3/4 (FALÚ, 2011, p.23). Porém, existem autores como Florentín Giménez que propõe a compreensão desses dois gêneros a partir do compasso 6/8, que seria o ritmo fundamental do gênero.

A progressão harmônica I, IV e V é bastante utilizada nesses gêneros. Outro gênero musical bastante difundido no Paraguai foi o rasqueado duplo, que consiste em um ritmo que provém da *habanera*, com harmonia de caráter tonal com linhas melódicas acompanhadas por segundas, terças e sextas. O nome rasqueado se deve ao tipo de trabalho da mão direita do acompanhamento ao violão, sendo o “duplo” devido ao número de toques que se executa a cada dois compassos. Segundo Giménez, o rasqueado do violão na guarânia é semelhante ao rasqueado da polca paraguaia, em ambos casos se tocam as seis cordas com a mão direita sobre a base de seis colcheias no compasso (GIMÉNEZ, 1997, p.63). Segue abaixo exemplo de células rítmicas do rasqueado na guarânia e na polca paraguaia,



Figura 3: Rasqueado de polca paraguaia e guarânia
Fonte: PINO (2017, p.37)



Figura 4: Registros agudo e grave no rasqueado de polca paraguaia e guarânia
Fonte: PINO (2017, p.37)

Porém o rasqueado da guarânia é um pouco diferente do rasqueado da polca paraguaia, pois o o encaixe do som fica nos golpes agudos:



Figura 5: Rasqueado com abafamentos
Fonte: PINO (2017, p.37)

A guarânia é um gênero urbano que possui características como andamento lento, melodias elaboradas e uma maior variedade harmônica comparada à polca paraguaia (HIGA, 2010). No aspecto de desenvolvimento harmônico a guarânia recebeu influências da bossa nova e do bolero. Apesar desse gênero musical possuir melodias parecidas com a polca paraguaia, o andamento lento da guarânia permite frases mais longas e diversas variações melódicas. Segundo Szarán, a guarânia teria surgido da execução, em andamento mais lento, da polca paraguaia. Nessa narrativa, José Asunción

Flores estaria ensaiando com a *Banda da Policía de la Capital*, que teria proposto interpretar a polca *Maerapa reikuaase*, de Rogelio Recalde, em um tempo mais lento, para facilitar sua leitura (SZARÁN, 2007). Esse fato teria despertado Flores para buscar novos caminhos de expressão e ele teria a partir disso composto três canções com andamento lento – *Jejuí*, *Kerasy* e *Arribeño resay* –, nas quais o compositor manteve os elementos musicais característicos do sincopado da polca paraguaia (HIGA, 2010). O ritmo da guarânia está baseado nesse sincopado. Segundo Evandro Higa:

A configuração rítmica básica da guarânia vem da polca paraguaia e se constitui na superposição de um compasso binário composto pelas linhas do canto e do rasguido do violão em uma base ternária confiada ao contrabaixo (quando este é utilizado na instrumentação). Ao mesmo tempo, o verso da música, além de conter hemíolos que às vezes constituem um eventual compasso ternário, contém síncope que deslocam e avançam as batidas fortes iniciais dos compassos. (HIGA, 2010, p.341)

No trecho acima, Evandro Higa descreve como funciona a configuração rítmica da guarânia apoiada na polca paraguaia. José Asunción Flores também foi um dos porta-vozes da esquerda paraguaia e Higa afirma que, em função disso, a guarânia foi "legitimada como representação de um sentimento revolucionário indispensável para a reconstrução do país e para a construção da identidade nacional" (2010, p.58). Na década de 1930, no Paraguai e na Argentina, instituições como a *Asociación Paraguaya* e a *Agrupación Folklórica* organizaram uma rede de solidariedade e resistência, promovendo publicações e criando concertos que foram importantes para construção de uma identidade paraguaia na qual "as guarânias compostas por Flores eram uma bandeira de luta política". (2010, p.58)

Buenos Aires foi o principal destino dos músicos exilados paraguaios e o próprio compositor José Asunción foi para lá no ano de 1933. Dentre suas composições, as que ficaram mais conhecidas nesse período foram *Buenos Aires, salud!*, *Índia*, *Panambí verá* e *Kerasy*. Segundo Evandro Higa, dois anos depois, em 1935/36, foram lançadas pelo músico Agustin Cáceres as primeiras gravações de guarânias e polcas paraguaias no Brasil. O autor ainda observa que grande parte dos artistas e intelectuais paraguaios se exilavam em Buenos Aires, enquanto os trabalhadores anônimos atravessavam as fronteiras para trabalhar nos ervais e nos campos de criação de gado no Mato Grosso, que na época era um estado único, na região que hoje é o estado do Mato Grosso do

Sul¹⁷. Agustin Cáceres e Amado Smendel gravaram as primeiras polcas e guarânias em São Paulo, e esse fato fez com que eles contribuíssem para a “configuração de uma cultura guarani-paraguaia na fronteira do Brasil. Nas regiões de fronteira entre os estados do Mato Grosso do Sul e do Paraná com o Paraguai o gênero musical guarânia era uma unanimidade, e agradava mais os ouvidos do público do que até mesmo as modas de viola. Devido à grande repercussão da música paraguaia, os músicos sertanejos passaram a incluir guarânias e polcas em seus repertórios. Esses gêneros se popularizaram no Brasil, principalmente nos estados do sul, sudeste e centro-oeste, e a música tradicional sertaneja brasileira teria consequentemente recebido grande influência da guarânia. Segundo Rossini Xavier, o repertório brasileiro possui uma infinidade de rasqueados “fato este que possivelmente se deve a que muitos compositores sertanejos, a partir do momento que foi introduzida a guarânia e a polca paraguaia, começaram a compôr guarânias (com letras brasileiras)” (2018, p.63). A canção *Chalana*, de Mário Zan e Arlindo Pinto, e *Saudade da minha terra*, de Belmonte e Goiás, são alguns dos exemplos mais conhecidos de canções que foram compostas dentro desse gênero musical. Outro gênero musical que ficou conhecido na mesma época foi a moda campera que, segundo Higa, é um rasqueado mal executado; o nome campera tem origem nas letras das canções que em sua maioria, tratam de temas voltados para as rotinas campestres e rurais. É importante ressaltar que a guarânia é uma das matrizes do gênero sertanejo no Brasil. Os músicos Raul Torres e Nhô Pai estiveram no Paraguai no final de década de 1930, e então conheceram a guarânia originalmente executada com o acompanhamento da harpa paraguaia e do violão. Porém, pode-se dizer que o sertanejo também possui misturas entre a música caipira, a “romântica” (“brega”)¹⁸ e o pop internacional. Além de trazer o ritmo da guarânia para o Brasil, eles adaptaram o uso da harpa paraguaia para a viola, de uso corrente na região, explorando uma certa semelhança sonora entre esses dois instrumentos cordófonos. Diversos intérpretes e compositores importantes da música sertaneja levaram adiante a influência da guarânia, a exemplo das Irmãs Galvão, Nhô Pai e Nhô Fio e os criadores do pagode de viola, Tião Carreiro e Pardinho. Porém, Safuan afirma que a guarânia foi divulgada no país graças à presença constante de conjuntos paraguaios na década de 1930 e 1940 no Brasil e se

¹⁷ O antigo estado do Mato Grosso foi desmembrado em 1977, com a criação do estado do Mato Grosso do Sul, ficando a região norte com o nome de estado do Mato Grosso.

¹⁸ Essas denominações serão discutidas mais adiante.

intensificou no anos 1950 e 1960. Ainda segundo Safuan, a polca paraguaia possui um ritmo mais acelerado por ter prioritariamente compasso 6/8, “sendo bem interpretado só pelos artistas paraguaios” (apud HIGA, 2010, p.114). A polca paraguaia foi o motivo de inspiração para a posterior aparição do rasqueado brasileiro, por se tratar de um ritmo mais pausado situado “entre a guarânia lenta e a polca rápida” (HIGA, 2010, p.114). Evandro Higa observa que a perspectiva de Safuan se dá a partir de um ponto de vista de um músico e produtor musical que está inserido na indústria fonográfica localizada em São Paulo.

É determinante sua constatação das dificuldades técnicas dos músicos sertanejos paulistas em lidar com as configurações rítmicas da veloz polca paraguaia, bem como em realizar o *sincopado paraguayo*, fatores que justificariam sua resignificação na criação do rasqueado (e posteriormente da moda campera). (HIGA, 2010, p.114).

Porém, é importante destacar que essa dificuldade rítmica se dá mais na região sudeste, pois nas regiões fronteiriças do Mato Grosso do Sul com o Paraguai, os músicos tendem a incorporar esses ritmos de uma maneira mais orgânica. Higa apresenta um depoimento da cantora Delinha, da dupla Délio e Delinha, que explica não gravar guarânia e sim rasqueado, pois segundo a cantora, de maneira geral o rasqueado faz parte do folclore em Campo Grande e no Mato Grosso do Sul. Porém, por mais que tenham ocorrido hibridizações, os traços originais sempre permaneceram. O rasqueado é um gêneros híbrido brasileiro que surgiu da fusão de gêneros como a guarânia e a polca paraguaia.

Na década de 1940 houve uma grande imigração de trabalhadores rurais para São Paulo, cidade que era o centro da industrialização do país. Esses trabalhadores imigrantes compunham a “paisagem sonora paulistana” formada por uma polifonia de referências diversas. Mesmo que esses imigrantes mudassem de *status* sócio-econômico, ainda assim, o gosto estético não mudaria, ou seria uma mudança superficial apenas, uma vez que, é muito difícil para o indivíduo se desprender de suas raízes culturais. Nesse sentido, a música sertaneja começou a ganhar popularidade, pois havia muitos imigrantes de cidades do interior e também da zona rural. Cada imigrante, para criar memórias de sua terra natal, levava a sua música, cultura, comida, contribuindo assim, à sua maneira, para o caráter cosmopolita da cidade. Segundo Evandro Higa, o crescimento da música sertaneja no Brasil

[...] foi sendo alimentado por um mercado de bens simbólicos que se expandia, conectando músicos e compositores com um público que se identificava com a ruralidade impregnada em suas práticas cotidianas e em suas histórias de vida, constituindo um *habitus* do qual não podiam se desvencilhar, mesmo pressionados pela realidade modernizante com a qual eram obrigados a negociar. (2010, p.61)

A presença do gênero sertanejo, então chamado com uma certa carga pejorativa de “caipira”, se dava na cidade de São Paulo desde as primeiras gravações de Cornélio Pires a partir de 1929, que ecoavam nas rádios e eram consumidas por essa parcela de migrantes. O gênero foi aos poucos ganhando força através desse nicho específico, que se conectava com esse estilo musical. Ao longo do tempo, esse público cresceu nas grandes cidades, especialmente São Paulo. Não demorou muito tempo para as gravadoras perceberem que havia um grande mercado para esse gênero musical e elas resolveram investir, tanto em gravações de álbuns e lançamentos de duplas como nos meios de comunicação massiva. Mesmo aquele público que não se identificava com o discurso das canções, de tanto ouvir essas músicas passaram a sentir simpatia pelo gênero musical. Porém, o gênero sofreu bastante preconceito, e esse fato fez com que o seu consumo se desse em parte às escondidas. Entre os anos 1934 e 1935, existiam algumas rádios em São Paulo que apresentavam em sua programação músicas estrangeiras de países como Argentina, Portugal e Alemanha. Segundo Higa, na Rádio Record havia um programa com duração de 30 minutos que difundia apenas canções paraguaias. Em 1940, a dupla Nhô Nardo e Cunha Jr. “gravou discretamente o primeiro rasqueado intitulado Paraguayta, de autoria de Nhô Nardo” (2010, p.71). No ano de 1941, Nhá Zefa (Maria di Léo) e Nhô Pai (João Alves dos Santos) gravaram pela Odeon a primeira guarânia brasileira *Morena murtinhense*. Porém, o gênero ficou mais conhecido apenas a partir do ano de 1952, quando a dupla Cascatinha e Inhana lançou a canção *Índia e Meu primeiro amor* pela gravadora Todaamérica. Em meados da década de 1950, São Paulo era o centro da produção e difusão da música sertaneja, e era também o seu principal mercado consumidor. Em 1956, a dupla Palmera e Biá gravou um bolero chamado *Boneca cobiçada*, que mesclava elementos típicos da musicalidade que então se chamava de “caipira”, com o ajuste e as harmonias vocais. A canção teve grande repercussão, fato esse que intensificou a produção de gêneros latinos no Brasil, “principalmente o bolero e o corrido mexicano” no campo da música sertaneja (HIGA, 2010, p.76).

A partir do ano de 1952, as gravações de gêneros latinos se tornaram ainda mais numerosas e reconhecidas. A dupla Pedro Bento e Zé da Estrada revelou que no ano de 1958 a gravadora solicitou a eles que gravassem estilos como bolero, rancheira, guarânia, maxixe, tango e corrido, pois esses gêneros estavam fazendo grande sucesso na época, e a partir de então a dupla passou a gravar música rancheira e se apresentar vestidos de *mariachis*. A dupla Tibagi e Miltinho também ficaram bastante conhecidos por produzir música sertaneja com muitos elementos do bolero. Além da apropriação dos gêneros latinos na música sertaneja, houve também a inclusão de elementos oriundos do gênero *country* estadunidense, fato este que foi duramente criticado nos trabalhos de Waldenyr Caldas e Rosa Nepomuceno. A inclusão de gêneros musicais de outros países não desconfigura necessariamente os nossos gêneros, por exemplo, hoje em dia pode-se perceber que a guarânia foi adaptada ao estilo de cantar e tocar brasileiro. Ou seja, pode ser entendida como um ganho, um acréscimo, sem que tenha que haver necessariamente substituição ou subtração. José Hamilton Ribeiro afirma que hoje a guarânia é composta no Brasil com naturalidade “como se não fosse um artigo estrangeiro” (apud HIGA, 2010, p.78). Estaria, portanto, “nacionalizada”.

Sendo assim, pode-se dizer que muitas das práticas musicais regionais no Brasil, embora estejam completamente naturalizadas e obtenham algumas modificações, possuem forte ligação com a cultura latino-americana. É importante olhar para o fato de que esses gêneros musicais só estão naturalizados no país, devido o intercâmbio que ocorreu entre o Paraguai e o Mato Grosso do Sul. Nesse sentido, percebe-se que muitas culturas regionais estão fortemente conectadas com as culturas do restante da América Latina.

Rodrigo Teixeira Gonçalves (2014) observa que além dos gêneros musicais, polca, guarânia e chamamé, e dos instrumentos musicais como violão, harpa, requinto, acordeon e contrabaixo, e idiomas (espanhol e português), existe outro item que ajuda a caracterizar a música tradicional paraguaia: o traje. A roupa tradicional consiste na utilização de uma faixa na cintura, a camisa e a calça. A camisa se chama *aopo'í*, é bordada à mão e é usada em diversos eventos folclóricos. Essa vestimenta possui ligação com a história do Paraguai. Até os dias atuais, quando os músicos tocam utilizando a harpa paraguaia eles usam o traje tradicional.

A partir da década de 1970 a música sul-mato-grossense passou a ter uma forte presença no cenário da música popular paulista, por intermédio de artistas como Almir

Sater e Tetê Espíndola. O cantor e compositor campo-grandense Almir Sater apresenta em suas canções uma forte inspiração regionalista, uma vez que retrata o contexto social em que vive e também as esperanças de um peão boiadeiro pantaneiro. No ano de 1984, ele formou a Comitiva da Esperança que percorreu a região do Pantanal pesquisando os costumes e a música do povo sul-mato-grossense, e como resultado desse trabalho, no ano de 1985, ele lançou um curta-metragem chamado *Comitiva Esperança*. Suas canções recebem uma grande mistura de gêneros regionais como, curucus, maxixes, chamamés, arrasta-pés, e também a guarânia e a polca paraguaia (que são entendidas no Brasil como rasqueado). No ano de 2010, Michel Teló, que passou grande parte da sua vida e formação em Campo Grande, integrou em seu repertório muitos clássicos do repertório canônico da região. Esse intercâmbio musical proporcionou trocas positivas como: a vinda dos paraguaios para o Brasil, a criação de gêneros que ficaram conhecidos como rasqueado e moda campera, e a inserção de alguns músicos – que anteriormente executavam repertórios da música tradicional do Paraguai –, no universo da música sertaneja através da ressignificação de alguns estilos.

3.3 SALSA

Salsa é o nome dado para descrever uma prática musical específica associada com os povos hispânicos do Caribe, de Porto-Rico e da cidade de Nova York, surgida nos Estados Unidos no começo dos anos 1970, e que mais tarde se tornou também uma prática de países sul-americanos como a Venezuela e a Colômbia. Posteriormente a salsa ficou conhecida em vários países do mundo como Grã-Bretanha, França, Alemanha, Holanda, Irlanda, Japão, Noruega, Espanha e Suíça. Segundo o artigo de Lise Waxer no *Grove Music Online*, a salsa é um gênero musical baseado nas danças cubanas, no jazz e no rock. O termo salsa em espanhol significa molho, e se constitui assim como uma metáfora culinária de uma mistura picante que reflete as origens híbridas e o apelo contagiante da música. A salsa se parece muito com seus antecedentes cubanos, que fundiram ritmos e melodias da África Ocidental com estruturas harmônicas ibéricas. Ainda segundo o *Grove Music Online* a maioria das composições de salsa derivam de Cuba e de “formas relacionadas como a alegre guaracha” (WAXER). As músicas possuem uma estrutura de duas partes contendo pergunta e resposta, ou seja, o vocalista canta os versos como se estivesse fazendo uma pergunta e são sucedidos por uma resposta

conhecida como *montuno*. Essa seção apresenta ritmos condutores, improvisação solo e refrões conhecidos como *mambos*. O conjunto de salsa inclui vocais, percussão típica cubana, piano, baixo, trompetes, trombones e saxofones. Waxer descreve que a instrumentação mais utilizada são, os bongôs de duas cabeças e as longas tumbadoras cilíndricas de uma só cabeça, mais comumente conhecidas fora de Cuba como congas. Outros instrumentos de percussão importantes incluem timbales (um par de tons montados em um suporte com pratos), campanas (*cowbell*), claves, maracás (chocalhos) e *güiro* (um raspador entalhado de origem ameríndia). O ritmo característico da salsa é conhecido como “clave” e segue o padrão de 3 + 2 ou 2 + 3, e cada ritmo instrumental tem sua nomenclatura específica por exemplo, o *tumbao* na bateria de conga; *martillo* nos bôngos; *cascará* nos timbales e *montuno* no piano. A linha do baixo é conhecida como “baixo antecipado”, o piano é geralmente duplicado ou invertido na oitava da mão esquerda, e a progressão harmônica é simples de quatro ou oito compassos, por exemplo, I-V-V-I ou I-IV-V-I ou VI-II-V-I¹⁹. A salsa de Porto Rico e de Nova York são diferentes em diversos aspectos da prática cubana; por exemplo, o estilo mais estridente de tocar, o uso de tambores e dos ritmos afro-porto-riquenhos como a *bomba*. O instrumento chamado *cuatro* porto-riquenho também é usualmente incorporado ao conjunto, o uso de harmonias de jazz e improvisação solo e letras com referências à Porto Rico e às duras experiências do bairro latino em Nova York. Angel Quintero Rivera, em sua tese *La danza de la insurrección: para una sociología de la música latinoamericana*, argumenta que a música porto-riquenha possui um ritmo característico decorrente da mescla do binário com ternário, geralmente transcrito nas notações musicais em compasso 2/4. Como se trata de um estilo herdado da música de matriz africana, o tratamento rítmico é baseado nas pulsações temporais heterogêneas conhecido como “claves”. Segundo Rivera, a clave que define a métrica da maior parte da música caribenha seria como demonstrado na figura abaixo.

¹⁹ Na representação tradicional os graus das progressões harmônicas são indicados através de algarismos romanos caracterizando tônica, subdominante, dominante e assim por diante. Exemplo: o algarismo I significa o 1º grau do campo harmônico (a tônica), II 2º grau, V 5º grau (dominante), IV 4º subdominante. Para mais informações sobre a escrita por graus para representar as progressões harmônicas verificar KOSTKA, Stefan e PAYNE, Dorothy. *Harmonia Tonal*. Traduzido a partir da Sexta Edição, de 2008 por Hugo L. Ribeiro, Jamary Oliveira e Ricardo Bordini. Última atualização: 19 março 2020.

divulgado na televisão através do documentário musical *Brasil Caribe* (1997), apresentado pelo cantor Gilberto Gil na TV Cultura, e da novela *Salsa e Merengue*, exibida no ano 1996 pela TV Globo. No final da década de 1990, em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, as danças de salão estavam no auge, houve grande proliferação de cantores e grupos musicais com repertório de salsa, bolero, son, merengue e pop. Segundo Naranjo (2013), esses gêneros musicais foram evidenciados com a cantora Nana Caymmi, o cantor Fagner, o compositor e cantor Roberto Patino, os grupos Mambolada, Edwin Pitre e sua Banda, Pedro la Colina e sua Banda, Banda Kaduna, Guga Stroeter & Heartbreaker, Habana Brasil, Banda Sabor a Cuba, Banda Essência Latina, Sonora Caribe, Perfume de Gardênia, entre outros. Também marca presença na cena musical paulista do cantor cubano Isaac Delgado, do grupo Havana Ensemble, dos pianistas Gonzalo Rubalcaba e Ernàn Lopez Nussa, junto ao percussionista Tata Guines; no Rio de Janeiro os grupos NG la Banda e Sínteses e a participação de percussionistas cubanos no Festival Internacional de Percussão (PERCPAN) em Salvador, Bahia. (2013, p.9).

3.4 BOLERO

O bolero é uma dança ou música popular de origem espanhola que se aclimatou na América Latina. Seus dançarinos são chamados de boleros ou boleras. Existe um consenso entre os musicólogos de que o gênero derivou-se da *seguidilla*, com ritmo e acompanhamentos modificados. O bolero geralmente possui andamento moderado e métrica ternária, porém, o bolero cubano exibe uma métrica binária que se aproxima mais aos estilos musicais como a habanera e afro-cubano do que com sua contraparte espanhola. Essa forma de canção binária se desenvolveu a partir de formas do século XIX como a *conga*, *danzón* e *contradanza*. Os compassos do bolero são frequentemente sentimentais e com melodias longas e fluidas. O ritmo é caracteristicamente complexo e inclui o uso do *cinquillo* e do *tresillo* na melodia, bem como na percussão, em geral composta por bongô, tambor de conga e claves. Os boleros também foram incluídos em muitas *tonadillas* e *zarzuelas* dos séculos XVIII e XIX. O gênero rapidamente encontrou preferência além das fronteiras da Espanha. Ele se tornou extremamente popular em Paris e fez parte do repertório do cantor-compositor Manuel García em suas turnês pela Europa, Estados Unidos e México.

O bolero se tornou uma das danças mais populares da América Latina durante o período colonial, juntamente com o fandango, mais antigo, a *seguidilla* e a *tirana*. O bolero, originário da Espanha, foi para Cuba, país no qual o gênero se miscigenou com elementos da música africana, fato este que fez com que o bolero se tornasse dançante e ritmado. Com o tempo, o bolero cubano superou o espanhol na América Latina, entrando no repertório de bandas de marimba da América Central e do México durante o século XIX. De Cuba, o bolero migrou também para as cidades e países próximos, e através da península de Yucatan foi para o México. Kahl e Katz afirmam existir dois tipos de bolero no México, o romântico e o dançante, sendo o romântico mais suave e intimista, com letras que remetiam a desilusões amorosas e amores impossíveis. O dançante possui uma instrumentação na qual o trompete se destaca por possuir um som que pode ser ouvido com mais facilidade nas gravações de baixa qualidade das rádios e dos filmes. O ritmo apresentado pelas congas no bolero dançante, é um pouco mais acelerado e lembra a música centro-americana. O bolero mexicano geralmente é acompanhado por *mariachis* em ritmos estilizados que ficaram conhecidos internacionalmente através de cantoras e compositoras como, Consuelo Velásquez (que compôs o grande sucesso conhecido internacionalmente *Bésame mucho*), María Grever, María Luisa Basurto Ríos, Emma Elena Valdemar, e também de compositores como Agustín Lara, Gonzalo Curiel, Gutty Cárdenas, Vicente Garrido e Pedro Vargas. É importante ressaltar que os boleros mexicanos tiveram grande repercussão no Brasil a partir dos anos 1940, tendo chegado ao país pela região norte, devido a sua proximidade com a América Central. A chegada do cinema mexicano no país também contribuiu para a difusão do gênero. Esse fato influenciou, além das temáticas romantizadas das canções, elementos visuais como a indumentária e a formação instrumental. O bolero mexicano se equiparava ao cubano, pois ambos países possuíam grandes músicos intérpretes e compositores que repercutiram em toda América Latina e ambos boleros deram bastante frutos no Brasil. Na Colômbia e na Venezuela, os boleros fazem parte do repertório de canções populares. Nas décadas de 1940 e 1950 no Brasil, artistas como Dalva de Oliveira, Nelson Gonçalves, Ângela Maria e Anísio Silva obtiveram grande repercussão no país e suas gravações entraram para a lista das mais vendidas. Esses artistas se inspiraram em cantores renomados internacionalmente na época como Gregório Barrios, Pedro Vargas e Lucho Gatica. O canto apresentado por esses artistas possuía prioritariamente a utilização da voz impostada como no *bel canto* (canto lírico), o que acrescentava uma

maior dramaticidade ao estilo. No Brasil, o gênero musical que nasceu inspirado no bolero é chamado de samba-canção, porém o bolero está bastante presente nas canções românticas dos anos 1970, que serão abordadas no capítulo V. No Brasil, o bolero emerge como gênero contemporâneo à bossa-nova, nos anos 1950 e 1960, e foi difundido na música popular brasileira através da regravação de alguns clássicos e também de composições novas que utilizaram o mesmo ritmo melódico e poético.

Na música de concerto também pode-se verificar a presença do bolero como é o caso da ária *Kommt ein schlanker Bursch gegangen*, da ópera *Der Freischütz* (1820) de Carl Maria von Weber. Outros exemplos são encontrados nas obras de Étienne Méhul (*Les deux aveugles de Tolède*, 1806), Daniel Auber (*La muette de Portici*, 1828); *Le domino noir*, 1837), Hector Berlioz (*Benvenuto Cellini*, 1838), Joaquín Gaztambide (*El estreno de un artista*, 1852), Giuseppe Verdi (*Les vêpres siciliennes*, 1855). Moritz Moszkowski também compôs boleros para violino e piano (op.16, nº2) e para solo de piano (op.12, nº5). Mas a composição do campo erudito associada ao gênero bolero (no caso, o bolero espanhol) que ficou mais conhecida é a que leva o seu nome, *Boléro*, M.81 (1928), do compositor Maurice Ravel. Segundo Kahl e Katz, o andamento do bolero de Ravel é moderado e uniforme, tanto em seu ritmo (conforme demonstrado no exemplo abaixo), quanto em sua harmônia e melodia, fato este “que sugere uma relação fugaz com a dança tradicional”.



Figura 7: Divisão rítmica em *Boléro*, de Ravel (1928).

Fonte: KAHL; KATZ.

3.5 CARIMBÓ

O carimbó é um gênero musical folclórico típico da região amazônica no Estado do Pará que surgiu a partir de danças e costumes indígenas. O nome carimbó é derivado do instrumento de percussão indígena chamado curimbó que significa na língua tupi, pau oco “curi” (pau oco) e “m'bo”(furado), traduzido para o português ficaria pau que produz o som. O curimbó é um instrumento feito com tronco de árvore escavada com extremidades cobertas com couro de boi, veado ou outro animal. O carimbó geralmente é acompanhado por dois instrumentos de percussão (curimbós ou carimbós), um deles é

utilizado para improvisos e outro para sustentação rítmica. Outros instrumentos musicais que fazem parte do gênero são as maracas, milheiro, banjo (para a base harmônica), e a partir do século XX os instrumentos de sopro como flauta, clarinete ou saxofone foram ganhando espaço nas apresentações dos grupos folclóricos. Os músicos que tocam o carimbó são chamados de batedores, eles geralmente sentam-se sobre os tambores para tocar lançando um som grave que conduz o ritmo e a dança. Esse gênero musical possui influências culturais e sonoras indígenas, africanas e portuguesas. O carimbó foi transmitido tradicionalmente pela oralidade, ou seja, o canto, a música, a dança e toda formação instrumental foi ensinado de geração para geração.

Segundo Antônio Carlos Fausto da Silva Júnior (2015), o carimbó também ganhou bastante visibilidade no campo da música de concerto por volta dos anos 1920 e 1930, período no qual vigorou o modernismo no Pará. Esse destaque ocorreu principalmente graças às pesquisas dos maestros Waldemar Henrique e Gentil Puget. Os estudos realizados por esses compositores alinhados a proposta modernista, contribuíram com a divulgação de uma identidade paraense e amazônica que nessa época não era conhecida por alguns setores da sociedade. As composições de Waldemar Henrique por exemplo, encontram-se diversos gêneros de músicas que transitam entre o “erudito” e o “popular”. Porém, no geral a obra de Waldemar Henrique é mais voltada para o canto lírico e feita para recitais.

As regiões do nordeste do Pará conhecidas como região do Salgado, Marapanim, Ilha do Marajó e estuário do rio Tocantins possuem uma forte presença do carimbó e também concentram a maior parte dos grupos de carimbós do estado. Desde o ano de 2004 acontece o festival de carimbó no município de Marapanim, que reúne cerca de 40 grupos de carimbó de todo o estado, grupos estes que se dividem em duas regiões a do Salgado, e da Água Doce, em referência aos rios que atravessam as comunidades. A dança do carimbó geralmente é feita em roda com passos bem pequenos que remetem à tradição indígena; o rebolado sensual lembra as danças africanas, assim como o batuque acelerado e o som do banjo são heranças da cultura africana dentro desse gênero musical. Os instrumentos de sopro como o saxofone, clarinete ou flauta são influências da cultura européia, e os rodopios e a formação de casais vem da tradição portuguesa. Ainda que a dança seja executada entre pares ela também é uma dança solta na qual os casais ficam mais distantes uns dos outros. Até por volta dos anos 1950 o carimbó era visto como uma manifestação do folclore regional e boa parte dos compositores de

carimbó se concentravam nas cidades do interior. Nos anos 1960 houve uma mobilização para apresentar o carimbó ao público da cidade, porém não obtiveram grandes resultados, pois naquela época o carimbó era considerado "música de bêbado, do pessoal da cana, da roça, do barraco e de mulheres da vida". (COSTA, 2010.). Costa afirma que até os anos 1970 o carimbó foi visto como uma música marginal, porém passou por uma fase de rápida aceitação em ambiente urbano a partir de 1971 e se tornou "uma verdadeira febre em Belém e até mesmo em outros estados do Brasil. A partir da década de 1970, o carimbó foi fragmentado pelo cantador paraense Aurino Quirino Gonçalves (Pinduca) em duas modalidades, "pau de corda" e "moderno". Ele introduziu a guitarra, baixo e bateria no gênero e também sonoridades caribenhas, no estilo que ficou conhecido como "moderno". Já o carimbó "pau de corda" é aquele mais tradicional, oposto ao "moderno".

3.6 CHACARERA

Alguns autores, como Alberto Abecasis em seu livro *La chacarera bien mensurada* (2004), referem-se à *chacarera* como uma dança, fato este que estimula um questionamento sobre o que surgiu primeiro, o movimento ou a música. É importante ressaltar que muitos outros gêneros possuem uma dança tradicional, porém não cabe dentro dos limites deste trabalho explorar a distinção entre a dança e a música. O termo *chacarera* é derivado de *Chacra* que significa fazenda, e na língua Quechua o termo *chacra* significa milharal. A *chacarera* é uma música e dança popular que se originou no sul da Bolívia e norte da Argentina. Segundo Carolina Robertson e Gerard Béhague esse gênero musical foi criado pelos fazendeiros dos pampas argentinos. O ritmo da hemiola (alternado 6/8 e 3/4) são muito evidentes dentro desse gênero musical. Durante o século XVIII, a *chacarera* já era executada nas fazendas da região do *Chaco*, região localizada a oeste do rio Paraguai e leste da Cordilheira dos Andes compartilhada entre Paraguai, Bolívia e Argentina. Fabiano Bacchieri afirma que o nome *chacarera* foi encontrado por Izabel Aretz em um documento que continham "memórias" de Florêncio Sal da *chacarera* executada na província de Tucumán por volta de 1850 (BACCHIERI, 2012, p.2).

Alberto Abecasis (2012) observa que existem dois tipos de *chacarera*, a *simple* e a *doble*, que se diferenciam através dos números de compassos, sendo que a *simple* varia

entre 42 ou 48 compassos e a *doble* entre 66 ou 72 compassos. Segundo o autor, essa variação depende do número de compassos utilizados na introdução. Essa estrutura se dá pelo fato da música estar vinculada a uma dança com coreografia específica. Existe outro tipo de *chacarera*, chamada *trunca*, que pode ser utilizada tanto na *simple* quanto na *doble*, e se caracteriza pela sua presença já no primeiro tempo do compasso, sem a presença de anacruse ou acéfalo. O final dessa *chacarera* acontece sempre no 3º tempo do último compasso. Bacchieri em seu artigo também apresenta um outro tipo de *chacarera* bastante executada no Rio Grande do Sul, o *aire de chacarera*; a palavra *aire* antepondo-se a *chacarera* indica a mesma manifestação rítmica, porém sem se fixar nas variantes *simple* ou *doble*, ou seja, quando os músicos tocam sobre uma base rítmica de *chacarera* sem respeitar a forma tradicional. Ainda segundo Bacchieri, existem muitas gravações de *aire de chacarera* na Argentina, por exemplo, *Como los Pajaros*, de Linares Cardozo, no LP *De entre rios al país*, dos Hermanos Cuestas, de 1973. Na *chacarera* o padrão rítmico de acompanhamento é um traço determinante em sua definição, assim como a maneira como o ritmo e a textura são distribuídos na canção. É importante ressaltar que em todos esses tipos de *chacarera* o padrão rítmico irá ser articulado tanto em compasso 6/8 quando em 3/4. Na *chacarera* geralmente os compassos 6/8 são executados por instrumentos com registros mais agudos como a borda do bombo ou certas regiões do violão. Já os registros graves são representados pela pele do bombo e pelos timbres graves do violão. O acompanhamento desse gênero geralmente é feito por um violão rasqueado que se ajusta ao padrão rítmico característico executado repetitivamente, e também por um acompanhamento de percussão (*bombo legüero*), que possui mais liberdade em sua execução e por este motivo não é repetitivo. No curso desta pesquisa verificamos que a *chacarera* é a sonoridade latino-americana mais utilizada por Milton Nascimento e pelo Clube da Esquina, mas o gênero também é bastante executado no Rio Grande do Sul, em algumas regiões de fronteira.

3.7 MILONGA

A palavra milonga é originária da língua bunda-congolense que significa “palavra” ou “palavreado”. Se trata de um gênero musical de origem platina com procedência lusitana e africana que possui estrutura métrica binária (ou quaternária) contrastando com o acompanhamento do violão em 6/8. Javier Albornoz observa que milonga

significa palavreado por possuir o acompanhamento do violão ora com ritmo de *tresillo* e outrora – em alguns momentos – com o ritmo de habanera “sobre o qual o cantor entoa uma espécie de recitativo improvisado, geralmente de caráter triste” (2016, p.05). O violão, o acordeon (conhecido na região do Rio Grande do Sul como gaita) e o *bombo legüero* são os principais instrumentos do gênero, que surgiu no final do século XIX, sendo na época considerado vulgar. Mais precisamente, a milonga teria aparecido por volta de 1860, em Buenos Aires, mas já se tratava de um gênero existente ou em processo de formação, e teria sido levada pelos gaúchos para o campo dando origem ao nome milonga campera ou pampeana. Esse gênero musical está fundamentalmente associado à figura do gaúcho – tipo de vaqueiro que surgiu no século XVIII na província de Buenos Aires, nordeste argentino, Uruguai e sul do Brasil –, que é conhecido por ser trabalhador do campo e “hábil ginete” (2016, p.5). No Uruguai, a milonga teria surgido por volta do ano de 1870. É possível dizer que a milonga se desenvolveu nos arrabaldes (*arrabales*), e que por esse motivo, surgiu a milonga *arrabalera*. Existem variações de milonga que surgiram em outros períodos e outros lugares como: milonga *corralera*, milonga *fogoneira*, *milongón* e milonga canção. Segundo Mauricio Marques:

A milonga é um ritmo pertencente à cultura gaúcha, ou seja, encontra-se nos países onde existe essa cultura: Argentina, Uruguai e Brasil. No Brasil, a Milonga está especificamente no Rio Grande do Sul, mas está em fase de aculturação no Paraná e em Santa Catarina, bem como no Mato Grosso do Sul (MARQUES, 2006, p. 49-51).

O originalmente, as milongas eram canções com poesias rimadas acompanhadas por violões. Era uma música silábica, ou seja, se fazia uma sílaba por nota, e se destacava pelas suas rimas. No Brasil, a milonga se constituiu em meio a região de fronteira indo de Itaquí (divisa com a Argentina) até Jaguarão (divisa com o Uruguai). Segundo Carraro e Trombetta,

A milonga representa em grande parte a própria identidade do fronteiriço sendo um gênero musical com efervescência no pampa, que mescla elementos originalmente ibéricos, africanos e nativos. A milonga transporta as particularidades dos indivíduos da fronteira sendo pautada sob o imaginário campesino e também urbano, portanto, transformando-se em uma narrativa peculiar da região de fronteira (2010, p.520).

Ao longo do tempo, a milonga assumiu algumas especificidades nos países fronteiriços, como a utilização de uma instrumentação mais diversificada como a presença do violão, gaita (acordeon), piano, *bombo legüero* e contrabaixo acústico. Existem também diversos compositores e arranjadores que mesclam as sonoridades tradicionais da milonga com gêneros como o rock and roll e até mesmo com a música de câmara. Segundo Carraro e Trombetta, essa sonoridade fronteiriça “contribuiu para uma ideia de fronteira musical ampliada e descentralizada, que constrói diálogos e fricções constantes, incorporando novas influências, trocando partículas sem se desvincular das raízes típicas do gênero” (2010, p.521). Existem diferenças entre milonga *arrabalera*, que é um estilo mais vivaz, urbano e dançante; a milonga campeira, também chamada de pampeana ou *sureña* que é mais lenta, típica de *payadas*²⁰ e histórias cantadas, e a milonga rio-grandense, que anima bailes e intercala com polca e marcha e com ritmo binário. Segundo Carraro e Trombetta, a milonga *arrabalera* seria considerada a mãe do tango e a milonga campeira seria a sua avó. Segue abaixo o trecho melódico característico da milonga *arrabalera*:



Figura 8: Trecho melódico característico da milonga *arrabalera*.
FONTE: CARRARO e TROMBETTA (2020)

Porém, Albornoz apresenta o fato de que a milonga estava cronologicamente entre o velho tango e a habanera, esse fato fez com que os *payadores*, que já estavam familiarizados com os ritmos anteriores, acrescentassem em seus acompanhamentos a figuração de 6 colcheias 6/8. O tango utilizou a métrica 2/4 e o ritmo da habanera também influenciou a milonga, que adaptou sua música ao compasso binário simples ou

²⁰ *Payada* é uma forma de poesia improvisada bastante comum na Argentina, no Uruguai, no sul do Brasil e no Chile. Se trata de um repente com estrofes de 10 versos de redondilha maior e rima ABBAACCDDC, geralmente acompanhados por violões. Os payas ou payadas são duelos vocais.

quaternário ao invés de binário composto; porém, na milonga muitas vezes ocorre uma alternância desses sons, ou seja, o primeiro violão toca o ritmo 6/8 e o segundo violão toca a clássica fórmula da habanera (2016, p. 17).

Geralmente o acompanhamento da milonga consiste em um grupo rítmico formado pelas figuras musicais colcheia pontuada + semicolcheia + colcheia + colcheia apresentados normalmente pela percussão, contrabaixo e violão. As progressões harmônicas são alteradas e envolvem acordes de primeiro grau menor e quinto grau maior. A milonga possui grande vigor rítmico e variedades de síncopes, aspectos que também contribuíram para a estrutura rítmica do tango. A milonga possui semelhanças com a habanera sendo o seu ritmo característico:

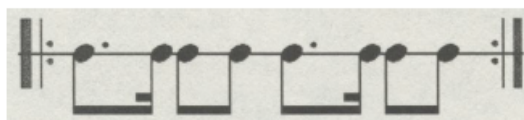


Figura 9: Ritmo característico da milonga.

Fonte: CANO; ZUAZU, 2014, p.6

A milonga também exerceu grande influência no tango *rioplatense* e alguns autores como Carlos Vega, por exemplo, afirmam que a milonga teria continuado sua vida no tango e que se fundiu com esse gênero musical.

3.8 INSTRUMENTOS MÚSICAIS DOS PAÍSES LATINO-AMERICANOS

Neste item será apresentada uma visão panorâmica dos instrumentos musicais latino-americanos mais utilizados tanto nos gêneros musicais demonstrados no item acima, quanto em sua tradição musical de um modo geral.

3.8.1 Zampoña

A *zampoña* é um dos maiores instrumentos aerófonos andinos existentes desde o início da civilização andina até os dias atuais. O instrumento é composto por diversos tubos abertos em uma extremidade e fechados na outra, dispostos verticalmente em uma ou duas filas, todas de comprimentos e diâmetros diferentes. As versões de flautas

andinas coletivas²¹ são as mais simbólicas do mundo andino. Esse instrumento possui origens na cultura Quechua e Aimara. Segundo Juan Rodríguez e Alberto Araya, a expressão latina *zampoña* se refere a flautas pastorais das campinas gregas associadas à mitologia do deus Pan (flautas de Pan) conhecidas também como *siringa* (do grego *síringos*, *syrinx*). Essa denominação também foi utilizada para os instrumentos de sopro de filo andinos que constituíram as *lacas*, *sikus*, *antaras* e outros instrumentos. O termo *zampoña* foi introduzido pelos colonizadores espanhóis na região dos Andes. Ele foi associado aos instrumentos nativos feitos de bambu. Esse termo se refere à expressões andinas que contêm diversos contextos e significados culturais (2011, p. 01). No norte do Chile esse instrumento também é chamado de *laca*, palavra de origem *aymara* que significa boca. Esse nome se deve à relação técnica, ou seja, a embocadura que se deve empregar para sair o som no instrumento e é o nome mais utilizado no extremo norte do Chile.

No Peru, o termo mais utilizado e difundido é o de *antara*, que é um tipo de *zampoña* com um sopro mais áspero ou rachado; a diferença dessa flauta com a flauta chilena está na fabricação do instrumento. A *zampoña* que se conhece hoje no Chile possui raízes na zona andina, que compreende países como o Equador, Peru e Bolívia, noroeste argentino e norte do Chile. Em todas as culturas andinas pré-colombianas a *zampoña* teve uma grande importância além da estética. Para alguns povos dos Andes a *zampoña* era utilizada em cerimônias religiosas. Na década de 1970 a *zampoña* se popularizou e com isso houve uma adaptação do instrumento em vários aspectos como a afinação em mi menor para combinar com os instrumentos cordófonos como o charango e a guitarra. Seu âmbito também se estendeu a três oitavas para tocar registros distintos. No Brasil, esse instrumento foi bastante utilizado em algumas canções conforme mencionados em diversos capítulos desse trabalho.

²¹ As flautas coletivas consistem em várias pessoas tocando flautas simultaneamente. As flautas tocadas em forma coletiva são de raízes indígenas dos Andes. Nessa prática, normalmente executada por grupos de quatro pessoas, existe um jogo de perguntas e respostas. Todas as flautas são similares, o que enfatiza a homogeneidade do grupo.



Figura 10: Zampoña.
Fonte: Wikipédia. Verbetes: Zampoña

3.8.2 Charango

O charango é um instrumento musical que resultou do processo de aculturação no encontro entre as tradições ibéricas e andinas. Segundo Baumann, no artigo *The charango as transcultural icon of Andean music*, o processo de encontro intercultural, que contrasta com os processos de globalização atuais devido à velocidade da informação, ocorreu “cara a cara”, de forma lenta ao longo do tempo, e esse processo foi descrito como aculturação (2004, s/n). O charango é um instrumento clássico de aculturação musical; ele ficou conhecido no mundo inteiro se tornando um verdadeiro ícone da música sul-americana desde os anos 1980. Baumann argumenta que o charango foi adotado pelos países andinos em uma época em que com exceção do arco musical, nenhum instrumento de cordas era conhecido anteriormente. O charango é um instrumento pequeno de cordas da família do alaúde, ele era feito tradicionalmente com a carapaça das costas do tatu (felizmente hoje em dia o instrumento não é mais feito dessa maneira) e também eram utilizadas cascas de abóbora ou pele de touro. A palavra charango é derivada do quechua *cha’ajwanku*, que significa gritar ou fazer barulho. Esse instrumento deriva indiretamente das vihuelas, instrumentos aristocráticos da música artística espanhola do século XVI e XVII, e também possuía um significado semelhante ao do alaúde na Alemanha e na França. Na Espanha do final do século XVII, o violão era o instrumento popular mais recente, e chamava atenção por (diferentemente da vihuela),

poder ser dedilhado em acordes. No final do século XVI e início do século XVII, a guitarra espanhola ainda tinha quatro ou cinco cordas duplas.

Assim, correspondia ao *cuatro* ou *triplo* venezuelano e colombiano e à *jurana* mexicana, bem como à *guitarrilha* andina, também conhecida como charango médio. Segundo Baumann, tanto a vihuela quanto o violão espanhol, foram trazidos para a América do Sul pelos espanhóis, junto com o violino e a harpa. Um grande centro de distribuição era certamente a cidade mineira de Potosí, localizada na Bolívia, que era um local onde se concentravam mais pessoas. Só na montanha de Cerro Rico (parte da cordilheira dos Andes, em Potosí), viviam no ano de 1610 mais de 160.000 pessoas. Na fachada da Igreja de San Lorenzo, em Potosí (construída entre 1728-1744), encontram-se duas sereias esculpidas em pedra, cada uma tocando uma vihuela ou charango. Sobre o portal da Igreja de Salinas de Yocalla (1747), que fica a poucos quilômetros de Potosí, também se encontra uma sereia que toca charango. Um relevo adicional com este motivo também foi instalado na porta de entrada da catedral de Puno, concluída em 1755. Com base nessas e nas evidências adicionais, é geralmente assumido que Potosí, como um rico centro comercial de prata e ouro, foi o local de nascimento do charango. Tanto as vihuelas como as guitarras tiveram grande importância na vida urbana das cidades, e esses instrumentos recém chegados foram copiados em toda América do Sul. O instrumento se espalhou rapidamente por diversas classes sociais. Assim, o charango de hoje deriva indiretamente da vihuela ou guitarra espanhola, porém existe também a afirmação que o *mandolino* (instrumento originalmente italiano, com variações de formato chamado de *mandolin*, em inglês, e *bandolim*, em português) serviu de inspiração na construção do charango. Os camponeses de hoje ainda tocam o charango como o instrumento musical preferido em seu próprio entretenimento, principalmente em longas caminhadas pelas cordilheiras no Altiplano. Porém, existe uma discussão sobre o instrumento que inspirou a confecção do charango. O charanguista boliviano Ariel Villazón afirma que o charango é proveniente das Ilhas Canárias, local onde surgiu um instrumento chamado *timple*, Ariel afirma que o charango é um *timple* canário modificado. Segundo ele, a semelhança timbrística entre o charango e o *timple* é maior do que a vihuela ou o *mandolino*. Existem muitas semelhanças entre os dois instrumentos como o tamanho e a afinação. O termo charango pode ser proveniente das charangas (fanfarras) espanholas, e possivelmente os emigrantes canários participavam de suas charangas acompanhados por *timples*.

O charango chegou na Europa na década de 1950, e foi usado como instrumento de acompanhamento por vários folcloristas, porém nenhum desses instrumentistas eram de países andinos. Na década de 1960 na Bolívia surgiu uma geração de instrumentistas nativos que utilizavam o charango em suas canções, e esse fato fez com que o instrumento ganhasse popularidade. No Chile, o charango foi introduzido também na década de 1960 pela cantora e compositora Violeta Parra, que após o golpe de 1973, passou a utilizá-lo predominantemente para acompanhar canções de protesto. Hoje em dia, o charango (juntamente com os violões e as flautas) é o instrumento mais utilizado para acompanhar a maioria dos grupos folclóricos dos países andinos. Baumann argumenta que,

Grupos famosos fomentaram uma espécie de estilo pan-andino, apresentando o charango junto com outros instrumentos folclóricos típicos dos Andes. Grupos conhecidos incluem os chilenos Inti-Illimani, Illapu e Quilapayun, os bolivianos Los Rhupay, Los Kjarkas e Savia Andina, Los Masis e os conjuntos peruanos Los Amigos del Ande, Los Chasquis de Cajamarca, Conjunto Los Reales del Cuzco, além de muitos mais (2004, s/n)²².

Nos anos 1970 o charango passou a fazer parte da folclorização da música indígena, mestiça e crioula. O charango foi bastante popularizado, passou-se a fabricar o instrumento e a ensinar a tocar nos conservatórios regionais. O charango é uma família grande de instrumentos: *chango*, *walaycho*, *chillador*, *ronroco*, *sonko* charango, *khonkhota*, charango mediano ou mediana, charango *ayacuchano*, charango *chillador*, charango de *moquenga*, charango *bajo*, *hatun* charango, *changolina*, charango *cusqueño*, charango *puneño*, charango *virreinal* peruano, charango *criollo*. Eles possuem afinação variável dependendo do executante e da região.

²² Tradução livre da autora: Famous groups have fostered a kind of pan-Andean-style, introducing the charango together with other typical folklore instruments of the Andes. Well-known groups have included Chile's Inti-Illimani, Illapu and Quilapayun, the Bolivian Los Rhupay, Los Kjarkas and Savia Andina, Los Masis, and the Peruvian Conjunto Los Amigos del Ande, Los Chasquis de Cajamarca, Conjunto Los Reales del Cuzco, in addition to many more.



Figura 11: Charango.

FONTE: <https://www.charangomall.com/pt/charango-faqs.html>

É importante ressaltar que o charango é um instrumento bastante utilizado em músicas brasileiras que buscam uma sonoridade próxima dos países vizinhos.

3.8.3 Bombo legüero

O bombo legüero é um instrumento folclórico que se originou na província de Santiago del Estero com a chegada dos escravos como mão de obra para construção da cidade. Através da observação dos instrumentos utilizados pelos povos pré-hispânicos, e ao olhar para o entorno procurando materiais para construção do instrumento, os africanos construíram um bombo fabricado com couro de cabra. Esse instrumento também era utilizado para se comunicar a longas distâncias, seja para compartilhar uma refeição, alguma expedição, para fazer um convite de festa ou mesmo velório. O bombo foi chamado de *legüero* remetendo a léguas, ou seja, a distância, pois se tratava de um instrumento que podia ser ouvido a muitas léguas de distância. Posteriormente, ocorreu a inclusão dos aros e dos tensores inspirados nos tambores militares utilizados pelos colonizadores. Hoje em dia o bombo legüero é um instrumento reconhecido e valorizado como um patrimônio cultural do país. Segundo Ramírez

[...] Em relação à percussão deste circuito, em particular do bombo legüero, pode-se dizer que existem duas teorias, uma fala do bombo como patrimônio ibérico e a outra fala do bombo como patrimônio de percussão africana. No entanto, é importante observar que esses ritmos

foram transmitidos principalmente pelos toques dos instrumentos de cordas. A música da costa peruana era acompanhada com cajones e não com instrumentos semelhantes ao bombo, provavelmente devido à proibição da bateria pelos espanhóis. Os escravos certamente carregavam consigo ritmos e a memória dos instrumentos de percussão, que poderiam construir em outras regiões, longe do litoral. Por exemplo, tambores de diferentes tamanhos são encontrados na região de Yungas da Bolívia, uma região com uma população afro onde se tocam músicas como o caporal, uma população que provavelmente estava conectada aos corredores de trânsito que comunicavam o vice-reino do Peru com a Argentina e o sul do continente. Na região das Yungas, também se observa a presença de elementos de culturas indígenas, a esse respeito, sabe-se que na música andina existiam instrumentos de percussão, semelhantes ao contrabaixo, principalmente na música de tropa. Nestes processos a influência dos conquistadores também teve a sua intervenção, visto que os tambores de guerra possuíam o sistema de tientos (afinação) que o bombo leguero possui atualmente, além disso estes tambores eram tocados na música tradicional ibérica, daí a outra teoria. Certamente o exagero do leguero e seus ritmos tiveram influências africanas, indígenas e espanholas (ou ibéricas). Pode-se dizer que os ritmos que vieram do Peru foram transferidos através do toque dos violões e que foram adaptados aos instrumentos de percussão que estavam à mão. O uso do bombo leguero se desenvolveu particularmente no noroeste argentino e teve um processo único em cada gênero desta região. (RAMÍREZ, 2015, p. 38-39)²³

No trecho acima pode-se verificar que possivelmente o *bombo leguero* é produto de uma forte influência africana na região do noroeste argentino. Esse instrumento é bastante presente em gêneros como a chacarera (gênero já abordado no capítulo acima), *zambas*, *gatos*, *escondidos*, *cuecas*, *bailecitos* e *vidalas*. Segundo Ramírez, todos esses gêneros musicais possuem forte ligação com as regiões de Santiago del Estero, Tucumán

23 [...] En cuanto a la percusión de este circuito, al bombo leguero en particular, se podría decir que existen dos teorías, un habla del bombo como herencia ibérica y otra habla del bombo como herencia de la percusión africana. Sin embargo, es importante ver que estos ritmos se trasladaron principalmente a través de los toques de los instrumentos de cuerda. Las músicas de la costa peruana, se tocaban con cajones y no con instrumentos similares al bombo, probablemente debido a la prohibición de los tambores, por parte de los españoles. Con seguridad los esclavos llevaban consigo ritmos y el recuerdo de instrumentos de percusión, que pudieron construir en otras regiones, apartadas de la costa. Por ejemplo, se encuentran bombos de distintos tamaños en la región de los yungas en Bolivia, región de población afro donde se interpretan músicas como el caporal, población que probablemente estuvo conectada a los corredores de tránsito que comunicaban el virreinato del Perú con Argentina y el sur del continente. En la región de los Yungas se observa también la presencia de elementos de culturas indígenas, en cuanto a esto se sabe que en las músicas de los Andes existían instrumentos de percusión, similares a los bombos, en las músicas de tropas principalmente. En estos procesos la influencia de los conquistadores también tuvo su intervención, pues los bombos de guerra tenían el sistema de tientos (de afinación) que actualmente tiene el bombo leguero, además estos bombos se tocaban en la música tradicional ibérica, de allí la otra teoría. Seguramente el bombo leguero y sus ritmos tuvieron influencias de lo africano, lo indígena y lo español (o ibérico). Se puede decir que los ritmos que bajaron del Perú se trasladaron a través del toque de las guitarras y que fueron adaptándose a los instrumentos de percusión que estaban a la mano. El uso del bombo leguero se desarrolló particularmente en el noroeste argentino y tuvo un proceso singular en cada género de esta región. (RAMÍREZ, 2015, p.38-39)

e Salta, e suas músicas são heranças da *zamacueca*.²⁴ O circuito da área conhecida como grande andino (inclui países como Peru, Chile, Equador, Bolívia, Colômbia e uma parte da Argentina) abarca diversas regiões que misturam gêneros musicais tornando-os um pouco complexos, por exemplo o *bailecito* tem ritmo de chacarera mas sua sequência harmônica provém diretamente do huayno. O bombo leguero também é bastante utilizado pelos gaúchos argentinos, uruguaios e brasileiros. O bombo leguero aparece em diversos gêneros musicais mencionados nesse trabalho como é o caso da chacarera, da tonada chilena e da milonga.



Figura 12: Bombo legüero.

Fonte: <http://www.mariopazbombos.com.ar/catalogo.html>

3.8.4 Harpa paraguaia

Segundo o artigo de Alfredo Colman no *Grove music online* (COLMAN), a Harpa paraguaia é um instrumento derivado das harpas trazidas pelos missionários jesuítas europeus no século XVII. A função primária da harpa paraguaia são as passagens melódicas em 3º ou 6º paralelas podem interagir com as linhas vocais por imitação ou justaposição. Geralmente quando a harpa é o instrumento solista, ela pode ser acompanhada por violões. As partes do instrumento são: cabeça ou consola (local onde as cravelhas são colocadas); a tapa harmônica ou mesa sonora (ligada a caixa acústica); coluna, cabo e braço. O braço pode ser ornamentado com entalhes de folhas ou de silhueta de uma mulher guarani. No centro da tapa tem um pedaço longo e fino de cedro

²⁴ Dança que se originou no vice-reino do Peru, tendo suas raízes nos ritmos espanhóis e andinos.

chamado de escala, que serve para ancorar a extremidade inferior das cordas; que são enrolados em torno de pequenos parafusos de metal inseridos em orifícios ao longo do topo da escala. As cordas são puxadas para cima através do centro oco das cabeças e presas a pinos escalonados em lados alternados ao longo da borda superior da cabeça. Hoje em dia as cordas são feitas de nylon ou copolímero de linha de pesca de várias cores. As notas dominantes possuem cordas com a coloração azul ou preta, a tônica coloração vermelha, e as cordas claras são para cordas que exercem outras funções. Antes de meados do século XX as cordas eram feitas com tripa, couro de cavalo ou fios elétricos encontrados em estações ferroviárias. As harpas paraguaias modernas têm entre 36 a 38 cordas. No ano de 1949 o instrumento sofreu modificações, pois recebeu quatro cordas a mais em seu registro inferior expandindo a configuração tradicional de 32 cordas e colocaram orifícios ao longo da parte inferior do console, através dos quais as cordas são enfiadas, puxadas pelo centro oco do console e presas a pinos na parte superior. Essa modificação equilibra a tensão, garante distâncias precisas entre as cordas e produz timbres distintos nos diferentes registros. Essas características particulares tornam a harpa paraguaia única em sua construção, leveza e aparência. Hoje em dia as harpas paraguaias são trabalhadas individualmente em oficinas artesanais. No final da década de 1970, o harpista Mariano González aplicou alavancas à harpa diatônica para tocar meios tons e assim ampliar o repertório existente.



Figura 13: Fábio Kaida sola a sua harpa paraguaia em apresentação do grupo Trio Violada no programa “Superstar”, da Rede Globo, 1º semestre de 2014. Fonte: Divulgação: Rede Globo

A Harpa paraguaia é bastante utilizada tanto na região do Paraguai quanto no Mato Grosso do Sul até os dias de hoje.

3.8.5 Wancara

É um tambor típico da região do altiplano boliviano, que tem cerca de 50 cm de diâmetro e cerca de 15 cm de profundidade. Ele é revestido com couro de cabra ou ovelha entrelaçados de forma v. Ele também tem uma armadilha na cabeça inferior feita de intestinos de animais aos quais há espinhos de cactos fixados para amplificar a ressonância. Geralmente esse instrumento é tocado com uma baqueta de cerca de 30 cm de comprimento com uma ponta de uma bola de couro de 7 cm. Geralmente o tambor é utilizado para acompanhar os conjuntos *quéchuas de pinkillos* (flautas de duto), *sikuris* (flautas de pan), *lakitas* (flautas de pan), ou *paceños* (flautas entalhadas de sopro final). A bateria é tocada em grupos de sete nos conjuntos de *sikuri*. Os índios e mestiços usam esses tambores em danças chamadas de *tundiquis* de La Paz, para imitar padrões rítmicos trazidos por escravos negros para a Bolívia. Existem outros tambores da família da wancara como a *wancarita* e a *pfutu-wancara*, são tambores parecidos, e suas principais diferenças se encontram no tamanho do instrumento resultando em um timbre um pouco diferente.



Figura 14: Wancara.

Fonte: <https://sites.google.com/site/instrumentosmusicalesnativos/1-historia-de-los-instrumentos-nativos-de-bolivia/1-2-5-el-pututu>

3.8.6 Congas

A conga é um tambor afro-cubano que possui uma concha cônica em forma de barril de até 90 cm de altura, e uma única cabeça de 25 a 30 cm de diâmetro. Ela é semelhante ao atabaque (instrumento de percussão afro-brasileiro). No jazz, a conga é tocada com os dedos e a palma da mão oca e geralmente é usada sozinha ou em pares, quando mais de um tambor é usado os instrumentos apresentam tons diferentes. Algumas alterações no tom podem ser obtidas em um instrumento variando a quantidade de pressão e o ponto em que a pressão é aplicada à pele do tambor. Um polegar umedecido arrastado pela pele do tambor produz um som evocativo e rápido. Em Cuba (local onde esses tambores foram desenvolvidos), a palavra conga é geralmente utilizada para se referir somente a um tambor e a um ritmo tocado durante o carnaval. O instrumento que conhecemos como conga aqui no Brasil, para os falantes de espanhol tem o nome de tumbadora, pois para eles, esse termo é mais preciso, e nesse sentido, pode ser utilizado com um significado mais tradicional. Esse termo não é aplicado aos tambores tocados no carnaval, mas para aqueles tocados na maioria da música tradicional e comercial cubana. Como esses nomes historicamente passaram a ser confundidos (e essencialmente intercambiáveis) é uma questão difícil. Infelizmente, uma vez que essa confusão começou perto do início do século XX, e como o útil estudo acadêmico da música afro-cubana não apareceu até cerca de 30 anos depois, é difícil falar com autoridade sobre a história das duas palavras. A palavra tumbadora, considerada mais precisa entre os cubanos e aficionados, vem do estilo folclórico chamado rumba. A palavra tumbadora é utilizada em oposição a conga, pois esse termo é mais comercial.

A partir dos anos 1950 as tumbadoras e a música da América Latina ganharam popularidade generalizada durante a década de 1950. Tanto a Rumba quanto o Cha-Cha-Cha tiveram grande repercussão nos Estados Unidos. No ano de 1952 a partir do sucesso da canção *Los Muñequitos*, gravada pelo grupo folclórico Guaguanco, as tumbadoras se tornaram um instrumento musical bastante conhecido e utilizado por músicos de diversos países. No início dos anos 50, os poetas "beatnik" nova-iorquinos do bebop estereotipadamente pegavam um bongô ou tumbadora para acompanhar suas obras, mas a integração vai além. A música rock começou a aplicar as tumbadoras com frequência durante os anos 60, proporcionando um reconhecimento nacional mais

amplo da bateria. As tumbadoras eram usadas por várias bandas no Woodstock (mais notavelmente no Santana) e eram comumente vistas em apresentações na televisão. No entanto, os estilos musicais populares não foram os únicos a adicionar os sons das tumbadoras em sua música, as bandas orquestrais também passaram a utilizar a tumbadora em suas canções. A conga é utilizada em diversos gêneros musicais até os dias atuais. Ela é utilizada principalmente nos estilos musicais afro-latinos como, guacango, merengue, mozambique, salsa e conga de comparsa; a base rítmica utilizada varia entre quiálteras, fusas, semifusas, fraseados rítmicos livres e flans.



Figura 15: Congas.
Fonte: Wikipédia. Verbete: Congas

3.8.7 Bongô

O bongô é um par de tambores afro-cubanos de cabeça única com conchas cônicas ou cilíndricas de madeira nobre, unidas horizontalmente seu formato se assemelha a um barril. As conchas são da mesma altura, mas de diâmetros diferentes; as peles (membrana animal ou plástico) são geralmente tensionadas com parafusos e ajustáveis, geralmente ajustadas para tons altos com pelo menos um intervalo de 4ª distância. Os bongôs geralmente são tocados com as mãos nuas, os dedos batendo na cabeça como baquetas. Criados em Cuba por volta de 1900 para atender às necessidades de pequenos grupos, os bongôs continuam sendo instrumentos essenciais em bandas de dança latino-americanas, bandas de rumba e bandas de jazz e pop. Os instrumentistas de

bongô geralmente posicionam o grande tambor à direita, uma prática comum na história da percussão. Grande virtuosismo da técnica de execução é possível, os músicos obtendo tons sutis de timbre, bem como efeitos de glissando, variando a quantidade de pressão aplicada pelas pontas dos dedos, dedos planos e palma da mão.



Figura 16: Bongô
Fonte: Wikipédia. Verbete: Bongô

Embora os bongôs tenham desempenhado um papel menos importante no jazz do que a conga, à qual estão relacionados, houve alguns instrumentistas de bongô proeminentes no jazz afro-cubano. Muitos compositores incluíram bongôs em suas partituras, incluindo Edgard Varèse, *Ionisation* (1929-1931); Carl Orff, *Astutuli* (1953); e Pierre Boulez, *Le marteau sans maître* (1953-5, rev. 1957). A parte 1 de *Drumming* de Steve Reich (1971) é composta por quatro conjuntos de bongôs precisamente ajustados montados em suportes e tocados com paus de timbale. Os bongôs são utilizados principalmente na música do Caribe, na rumba, na salsa e no merengue juntamente com a conga.

4. SONORIDADES LATINAS NAS MÚSICAS DAS REGIÕES DE FRONTEIRA. GUARÂNIA, LAMBADA E CHAMAMÉ E OUTRAS “TROCAS” MUSICAIS

Neste capítulo serão abordadas as principais sonoridades existentes nas regiões de fronteira. Antes de começarmos é importante entender os conceitos de fusão e fricção de sonoridades. Segundo Acácio Piedade, o termo fricção é inspirado na teoria interétnica do etnólogo Roberto Cardoso desenvolvida a partir da década de 1960. Essa teoria surgiu para explicar a relação entre sociedades indígenas e sociedade brasileira, que segundo o autor era “conflituosa”. Ainda segundo o autor,

A metáfora mecânica da fricção implica que os objetos postos em contato se tocam e esfregam suas superfícies, podendo chegar a trocar partículas, mas os núcleos duros das substâncias tendem a se manter intactos. Pensando no campo da música, a idéia de fricção de musicalidades remete a essa impermeabilidade mútua das musicalidades. (PIEADADE, 2013, p.4).

Porém a fricção de musicalidade surge quando as musicalidades dialogam mas não se misturam, ou seja, “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças”. Já a fusão segundo Acácio Piedade, acontece em decorrência de um contraste inicial, “a fricção, mas é sobretudo o tempo histórico que a torna possível: ela resulta do esquecimento” (p.6). Na visão do autor ocorre a fusão quando elementos exógenos de natureza híbrida caem no esquecimento e passam a ser entendido como algo tradicional e interno. Piedade afirma que esse movimento de fusão está nas bases da invenção das tradições, sendo permanente na história da música. Piedade reforça a ideia de que a deformação inconsciente do passado faz com que o “hibridismo originário que é inerente ao tradicional, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua” (p.06). O processo de fusão e fricção de musicalidades são constantes na história da música, as tópicas, gêneros, estilos são diversas vezes reunidos e diluídos em outros gêneros “com identidade própria que podem se fundir novamente”, e esse processo ocorre continuamente. Através desse conceito de Acacio Piedade, pode-se dizer que nas músicas das regiões de fronteira (entre o Brasil os demais países da América do Sul e o do Caribe), ocorreu tanto esse processo de fusão quanto o de fricção. A lambada por exemplo, é produto da fusão de gêneros musicais como a cúmbia, o merengue e o carimbó. A guarânia e a polca paraguaia são gêneros originalmente paraguaios que

foram e ainda são executados aqui no Brasil. Esses ritmos dialogam com musicalidades presentes em outros gêneros musicais como o sertanejo e o rasqueado do Mato Grosso do Sul.

Conforme já mencionado neste trabalho, a música popular passou por diversos processos de hibridização, ou seja, o híbrido de diversas tradições musicais, estilos e influências pode caracterizar a música popular. Os cruzamentos musicais também ocorreram nas músicas de concerto como é o caso da Suite Francesa e do Concerto Italiano de Bach, que contribuíram para hibridação e proliferação do Barroco e Clássico. Esses cruzamentos também ocorreram entre a música popular e a música de concerto como a canção *Creation du Monde*, de Milhaud, que apresenta características do jazz e da música de vanguarda. Entre o rock e o jazz também ocorreram diversos diálogos por volta da década de 1960 com a banda *Soft Machine* e Miles Davis na música *Bitches Brew* (1970), nessa canção há atuação de músicos com formação erudita, e músicos advindos do rock e do jazz. Sobre esse processo de hibridização Canclini observa que:

Algo frequente como a fusão de melodias étnicas com a música clássica e contemporânea ou com o jazz e a salsa pode ocorrer em fenômenos tão diversos quanto a chicha, mistura de ritmos andinos e caribenhos; a reinterpretação jazzística de Mozart, realizada pelo grupo afro-cubano Irakere; as reelaborações de melodias inglesas e hindus efetuadas pelos Beatles, Peter Gabriel e outros músicos (CANCLINI, 2011).

Este trânsito musical é discutido por Burke (2003), que chama esse movimento de “circularidade cultural”. Ele observa que alguns músicos do Congo se inspiram em colegas de Cuba, e que alguns músicos de Lagos se inspiram em colegas do Brasil, ou seja, “em outras palavras a África imita a África por intermédio da América, perfazendo um trajeto circular que, no entanto, não termina no mesmo local onde começou, já que a imitação é também uma adaptação” (BURKE, 2003, p.32). No Brasil, pode-se perceber uma pluralidade musical decorrente de tradições culturais que passaram a ser resignificadas no país denotando processos interculturais. É possível localizar exemplos de hibridações estruturais entre as músicas de Roberto Carlos e o mexicano José José e também entre Caetano Veloso e outros cancionistas latino-americanos. A música popular brasileira é multifacetada em diversas manifestações regionais, étnicas, locais e nacionais, ela possui um caráter híbrido decorrente de trocas, empréstimos e apropriações musicais. É importante ressaltar que o processo de hibridação não ocorre

somente no campo da música mas também acontece na literatura, gastronomia, artes visuais, cinema dentre outros campos. Canclini aponta que existem ciclos de hibridação, ou seja, “passamos de formas mais heterogêneas, sem que nenhuma seja ‘pura’ ou plenamente homogênea” (CANCLINI, 2011). Nesse sentido o processo de hibridação se trata de um movimento contínuo. Como já foi dito anteriormente, a globalização também contribuiu para que os processos de hibridação ocorressem. Assim como a distribuição mundial de bens de consumo a exemplo dos LP’s, CD’s, e nos dias atuais, plataformas de *streaming* e o YouTube que facilitam o acesso e apropriação de músicos de diferentes localidades a diversos gêneros musicais pois nesse caso, basta apenas “tirar a música de ouvido” e executar a canção de acordo com sua escuta e experiência de vida e musical.

A seguir, serão apresentados quatro exemplos desses hibridismos e trocas culturais nas regiões de fronteira: a guarânia *Índia*, popularizada no Brasil na interpretação da dupla Cascatinha e Inhana; as canções *Piquete do caveira* e *Pedro Guará*, dos grupos gaúchos *Almôndegas* e *Os Tápes*, respectivamente; e por último, será dedicada especial atenção ao caso da canção *Chorando se foi*, dada a sua grande repercussão internacional e o fato de se tratar de um exemplo marcante de hibridação e apropriação nacional e internacional de um tema latino-americano.

4.1 ÍNDIA (CASCATINHA E INHANA)

A dupla Cascatinha (Francisco dos Santos) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva) surgiu no início dos anos 1940, na cidade de Araras, interior de São Paulo. No ano de 1950, a dupla foi contratada pela Rádio Record, na qual atuaram por doze anos, e em 1951 eles estrearam um disco pela gravadora Todamérica com canções como *La paloma*, de Iradier e Pedro Almeida, e a toada brejeira *Fronteira*, de José Fortuna. No ano seguinte eles gravaram os seus dois maiores sucessos, a canção *Meu primeiro amor*, de Herminio Giménez com versão de José Fortuna, e a guarânia *Índia*, que vendeu mais de 300 mil cópias em seu primeiro ano de lançamento, e até a segunda metade dos anos 1990 vendeu mais de três milhões de discos. No ano de 1953, eles continuaram em sua trajetória de sucesso lançando guarânias como *Asunción*, de José Fortuna e Federico Riera, e *Flor serrana*, de Daniel Salinas e José Fortuna. A partir dessa época seus nomes ficaram ligados à música paraguaia. Ao longo de toda carreira do casal, eles gravaram diversas versões do cancionário popular latino-americano, principalmente guarânias,

como é o caso das canções mencionadas. A dupla também ajudou a formatar um modelo que mais tarde foi seguido por diversas duplas sertanejas como Pedro Bento e Zé da Estrada e Belmonte e Amaraí. No mês de março de 1978, eles gravaram o LP *Cascatinha e Inhana ao vivo* durante o espetáculo *Índia* no teatro Alfredo Mesquita, em São Paulo. Esse álbum contém guarânias como *Índia*, *Meu primeiro amor* e *Guarânia da lua nova* (Luiz Vieira). Na época que essas canções foram lançadas em português – o começo da década de 1950 – elas foram consideradas como um elemento que "viria macular a música popular do Brasil" (HIGA, 2013, p.19).

Segundo Evandro Higa, a canção *Índia*, na versão de José Fortuna, passou por algumas modificações como a supressão da longa introdução instrumental da composição original e a transposição da letra do universo guarani para o universo tupi. A canção *Índia*, juntamente com as polcas paraguaias *Campamento Cerro Leon* e *Cerro Corá* foram identificadas pelo governo paraguaio como "*A*" *canción popular nacional* (HIGA, 2013, p.121). A canção *Índia* foi composta por José Asunción Flores, como dito anteriormente, com letra de Manuel Ortíz Guerrero, embora houvesse outro poema de Rigoberto Fontao Meza escrito anos antes para a música de Asunción Flores. De acordo com Evandro Higa, a canção *Índia* ao lado de outras guarânias como *Anahi*, estão conectadas a uma narrativa que configura o nacionalismo paraguaio, fato este evidenciado pelo discurso nacionalista reivindicando sua identidade indígena. Para o Paraguai a canção *Índia* está carregada de simbolismos que mantém o senso identitário nacional. Essa canção foi considerada um dos expoentes da "guarânia no país, gênero bem determinado no folclore nacional representando uma forma de evolução de nossa música vernácula e é, ao mesmo tempo, a primeira composição desse gênero musical" (Szaran apud HIGA, 2013, p.201).

A canção original apresenta versos ora em espanhol ora em guarani, reforçando assim a cultura indígena guarani. A versão em português dessa canção realizada por José Fortuna, em 1952, não apreendeu esse simbolismo em sua realização. Segue abaixo exemplificação de como a versão em português é diferente da original:

Letra de <i>Índia</i> (Manuel Ortiz Guerrero)		Letra de <i>Índia</i> (Manuel Ortiz Guerrero. Versão de José Fortuna)	
A	Índia, bella mezcla de diosa y pantera doncella desnuda que habita el Guairá Arisco remanso curvó sus caderas copiando un recodo de azul Paraná	Índia seus cabelos nos ombros caindo Negros como a noite que não tem luar Seus lábios de rosa para mim sorrindo E a doce meiguice desse doce olhar	
Ponte	Montaraz índia manceba De la raza virgen, Eva guayaki	Índia da pele morena Sua boca pequena eu quero beijar	
B	De su tribu la flor, montaraz guajaki, Eva arisca de amor del edén Guarani.	Índia sangue tupi Tem o cheiro da flor Vem que eu quero lhe dar Todo o meu grande amor	
A	Bravea en las sienes su orgullo de plumas, su lengua es salvaje panal de eirusu. Collar de colmillos de tigres y pumas enjoya a la musa de Yvytyrusu.	Quando eu for embora para bem distante E chegar a hora de eu dizer-lhe adeus Fica nos meus braços só mais um instante Deixa os meus lábios se unirem aos teus	
Ponte	Montaraz índia manceba De la raza virgen, Eva guayaki	Índia levarei saudade Da felicidade que você me deu	
B	La silvestre mujer que la selva es su hogar también sabe querer también sabe soñar	Índia a sua imagem Sempre comigo vai Dentro do meu coração Flor do meu Paraguai	

Figura 17: Estrutura formal de *Índia*, com letra de Manuel O. Guerreiro e versão de José Fortuna.
Fonte: CHERNAVSKY, 2017, p.3.

Pode-se perceber que o guarani foi substituído pelo tupi, e que os versos em espanhol que continham uma carregada simbologia indígena passaram a possuir versos que articulavam a "expressão da nacionalidade" e o "romantismo tardio" (p.202). Evandro Higa cita Santos Júnior que associa esse personagem de José Fortuna a índia "Iracema" personagem famosa na literatura de José de Alencar. Ainda segundo Santos Júnior,

Estes versos, do compositor José Fortuna, traduzem a expressão da nacionalidade, aliada ao romantismo tardio, presente em significativa parcela das modas caipiras e das guarânicas, na forma de sentimentalismo. (...) Dentro desta perspectiva, que envolve na canção elementos poéticos ligados à paixão, à terra, à origem e ao coração, haveremos de encontrar ainda a procurada explicação para a perenidade desta Índia. O romantismo, tardio, pode até ter se descaracterizado nas camadas intelectualmente estimuladas mas, definitivamente, não acabou nas camadas populares (apud HIGA, p. 202).

No trecho acima podemos perceber que a letra de José Fortuna é sentimental e não há metáforas para uma narrativa nacionalista. Outro fato interessante sobre a letra dessa canção, é a preocupação do poeta em "afirmar o vínculo da música com o Paraguai no último verso (flor do meu Paraguai)". Segundo Higa nesse trecho pode-se fazer uma leitura metafórica que "associa a personagem a um passado idílico, arcaico e fronteiro". (p. 203). A gravação da canção Índia no Brasil somente do período entre 1942 a 1952 contabilizou um total de vinte e duas gravações diferentes. Muitos desses artistas alteraram o ritmo da guarânia e as transformou em bolero, baião, bolero-mambo e samba. Essa canção obteve imensa receptividade não somente por parte do público, mas também por parte dos intérpretes. Higa observa que o ano de 1952 "configurou talvez um ponto culminante na escalada da penetração da guarânia paraguaia no país" (p. 208). Essa canção foi regravaada por diversos anos consecutivos e continua reverberando até os dias de hoje. Nos anos 1970 a cantora Gal Costa gravou e representou a guarânia Índia trazendo canção ao ambiente do gosto popular brasileiro.

Em meados de 1930 surgiram as primeiras gravações de guarânias em São Paulo por Agustin Cáceres e dezessete anos depois em 1952 a guarânia Índia atingiu um sucesso surpreendente que atingiu produtores críticos e comunicadores. Evandro Higa observa que após esse boom a guarânia no Brasil foi paulatinamente apropriada principalmente por intérpretes não sertanejos que se enquadraram no rótulo de música romântica "dissociando-se em parte, de sua identificação com o campo da música sertaneja no país" (p. 209). A versão mais conhecida dessa canção foi a de José Fortuna que realizou algumas adaptações poéticas no texto. Porém é importante ressaltar que o compositor Taiguara fez uma adaptação dessa canção para o português mais literal em relação ao texto original. A canção interpretada por Cascatinha e Inhana²⁵ está na tonalidade de Mib menor, e as vozes em diversos momentos da canção apresentam uma diferença intervalar de décima, eles estão cantando na região médio aguda. No acompanhamento instrumental podemos notar a presença do violão, baixo e acordeão. A canção possui uma forma AB sendo que a parte A da canção está em tonalidade menor e sua melodia se desenvolve em graus conjuntos com poucos saltos e em sentindo ascendente. Dessa forma, percebe-se que a canção se inicia na região grave até chegar na região mais aguda. A harmonia é bem simples mantendo a sequência I-V- IV. Nas últimas frases da canção pode-se perceber um desenho sincopado e a repetição da última nota.

²⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=WYlHyzt1g>

Há uma pequena ponte que leva a parte B que está em modo maior e encadeamento I-V-IV-III com notas longas em região de tessitura média e com figuras rítmicas repetidas formulando pergunta e resposta. O andamento dessa versão é um pouco mais rápida se comparado a canção original. Nessa canção, o violonista executa a levada tradicional do gênero guarânia (conforme exemplo abaixo) o ritmo e andamento são constantes

10. GUARÂNIA (MM = 80 a 104)

Convenção 1: Levada Tradicional



Figura 18: Guarânia c/ mm = 80 a 104

Fonte: SA4, 2002, p.59.

Nessa versão, o ictus inicial da canção é uma anacruse. Segundo Giménez é comum na guarânia e na polca paraguaia a primeira parte das canções estarem em modo menor e a segunda parte em modo maior. Alguns compositores utilizam um interlúdio ou uma ponte entre o A ou B para conectar as partes da canção, como ocorre nessa canção India. Na versão original pode-se perceber algumas diferenças com relação ao Ictus inicial e a instrumentação, nessa canção a música começa com um modelo acéfalo, conforme exemplo abaixo:

Modelo acéfalo

Fragmento de India (José. A Flores)



Fuente: GIMÉNEZ, 1997

Figura 19: Fragmento de India: modelo acéfalo.

Fonte: GIMÉNEZ, 1997.

Pode-se perceber a utilização da harpa paraguaia, contrabaixo, violão, flauta e acordeon.

4.2 PIQUETE DO CAVEIRA (ALMÔNDEGAS)

A canção *Piquete do caveira*, do grupo gaúcho Almôndegas, é um interessante exemplo de utilização de elementos da *chacarera* numa canção que mescla também elementos musicais regionais e nacionais do Brasil e gêneros internacionais. Elementos da *chacarera* encontra-se também presentes em músicas do campo da MPB, como veremos no Capítulo 6, mas no caso em questão, trata-se de uma região que tem proximidade cultural com os países vizinhos. O hibridismo presente nessa canção foi analisado, do ponto de vista musicológico, no artigo *Piquete do caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul*, de Daniel Ribeiro Medeiros e Danilo Kuhn da Silva (2016).

A canção *Piquete do caveira* se encontra na faixa 12 do disco *Alhos com bugalhos*, lançado em 1977 pelo grupo Almôndegas, formado no Rio Grande do Sul no início dos anos 1970. Até o ano de 1979 o grupo contou com a participação de músicos como Kleiton e Kledir, Ramil, Quico Castro Neves, Gilnei, Peri Souza, João Batista e Zé Flávio. Eles gravaram quatro LP's: *Almôndegas*, 1975; *Aqui*, 1975; *Alhos com bugalhos*, 1977 e *Circo de marionetes*, 1978. A proposta estética do grupo era produzir música contemporânea a partir de valores regionais, unindo elementos do folclore gaúcho com a música moderna que estava sendo difundida naquela época. O grupo Almôndegas fez parte de um período importante da música gaúcha popular que na época priorizava o diálogo entre valores culturais regionais, nacionais e estrangeiros. Segundo Daniel Ribeiro Medeiros e Danilo Kuhn da Silva, o grupo Almôndegas buscava uma síntese entre a cultura pop, a música do Brasil e as tradições da música regional do Rio Grande do Sul (e dos países do Prata)²⁶. O grupo “misturou pampa, Tropicália, Beatles, folk, rock e Lupicínio Rodrigues” (Silva apud MEDEIROS; SILVA, 2016, p.140).

A sonoridade latino-americana que mais se manifesta na canção *Piquete do caveira* é a do gênero *chacarera*. Essa canção possui alguns elementos marcantes da *chacarera* como a articulação entre a sincopação e a birritmia executadas no violão. A síncope ocorre porque geralmente há um prolongamento do acento dos 2º e 3º tempos em um compasso 3/4 com ligaduras que ocasionam deslocamentos, resultando assim num ritmo sincopado. Como já citado anteriormente, a síncope da *chacarera* e de outros

²⁶ América Platina é uma região da América do Sul formada pelos países Argentina, Paraguai e Uruguai, que fazem fronteira com o Rio Grande do Sul, estado que é banhado pelos rios Uruguai e Paraguai. Esses rios, por sua vez, são banhados por rios formadores da Bacia do Rio da Prata.

gêneros, a exemplo do chamamé, apresentam melodias que geralmente se articulam em 6/8, enquanto a percussão e o rasqueado fazem o ritmo 3/4. Abaixo, um exemplo dessa relação polirritmia 3:2.



Figura 20: Birritmia 6/8 sobreposto ao 3/4

Fonte: MEDEIROS; SILVA, 2016, p.142.

Na análise apresentada no artigo de Medeiros e Silva (2016) fica patente a presença desses elementos – a sincopação e a birritmia – na canção *Piquete do caveira*, do grupo gaúcho Almôndegas, mas essas características latinas e hibridismos podem ser notados diretamente numa escuta atenta. Ressalte-se a presença do *bombo legüero* e das “levadas” dos instrumentos de corda (violão de aço e nylon), e também do bongô. O ritmo da *chacarera* encontra-se mais claramente definido a partir do minuto 0:55. A partir desse trecho, pode-se perceber as sincopações na linha melódica, porém segundo Medeiros e Silva, nesse caso a “acentuação no segundo tempo do binário composto é menos sentida, uma vez que a própria acentuação das sílabas tônicas da letra/poesia recaem com maior ênfase no compasso”. Os autores também ressaltam que

A partir da escuta sem a mediação da partitura e através de uma “visão panorâmica” acerca das sincopações, cabe ressaltar que esse “sotaque” aponta para o compartilhamento – entre gêneros como *chacarera*, dentre outros, com *Piquete do Caveira* – de uma sensação de que a melodia “flutua” de forma “deslocada” por sobre uma base 3/4. Característica essa que também possui bases na gramática birrítmica de razão 3:2 (MEDEIROS; SILVA, 2016, p.148).

A birritmia e a síncope não caracterizam necessariamente gêneros musicais específicos, uma vez que essa estrutura rítmica está presente em diversos outros gêneros musicais na América Latina, como por exemplo, o *chamamé*, o *gato*, e a *zamba*. Conforme foi citado anteriormente nesse trabalho, uma característica muito comum da *chacarera* é o golpe do 2º tempo em um compasso 6/8 ser agudo (geralmente executado no violão ou na parte aguda do bombo legüero) e o golpe do 3º tempo em um compasso

3/4 ser grave (geralmente na pele do bombo e nas notas graves do violão). Um outro aspecto interessante dessa canção é que em alguns momentos existe uma preponderância da métrica ternária, e em outros a métrica binária, as vezes ocorre que um maior número de instrumentos a mesma métrica e um menor número de instrumentos articulando outra métrica. Nesse sentido, Medeiros e Silva descrevem as seguintes ocorrências no segmento 1:

Primeiro compasso: uma ênfase na razão 2 (3+3);

Segundo compasso: prepondera o 3 (2+2+2) na relação entre violão nylon, baixo bongô e ganzá, enquanto o violão aço (solista) articula o 2 (3+3);

Terceiro compasso: volta a ênfase no 2 (3+3);

Quarto compasso: de forma quase semelhante ao segundo compasso, prepondera o 3 (2+2+2), variando a relação entre instrumentos (2016, p.154).

No trecho acima verificamos as mudanças métricas ocorrente nesse trecho da canção, porém é importante ressaltar que essas ocorrências delineiam a canção em um todo. A *chacarera* apresentada nessa canção está de certa forma estilizada, pois *Piquete do Caveira* apresenta uma instrumentação que não seria a mais puramente tradicional argentina, mas que a sonoridade – timbre, instrumentação (violão e bombo) –, remetem bastante esse gênero tradicional.

É importante considerar que essa canção fez parte do 5º Califórnia da Canção Nativa do RS no ano de 1975. Trata-se de um evento que se iniciou no ano de 1971 na cidade de Uruguaiana/RS, e foi idealizado pelo compositor e poeta Colmar Duarte e é considerado patrimônio cultural do Estado. A palavra Califórnia vem do grego que significa conjunto de coisas belas, mas que também passou a ter o significado de competições entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios. Por esse motivo, o nome do evento passou a ser chamado de Califórnia. Esse movimento tem por objetivo a revalorização das referências e das tradições musicais do Rio Grande do Sul. O nativismo é um movimento artístico-musical urbano, que apresenta a proposta de apresentar temas sociais unindo a música tradicional com a música moderna. Esse evento teve sua 42ª edição transmitida em 2020 através de uma live da prefeitura de Uruguaiana no YouTube. O “gauchismo” não é algo pertencente somente aos povos da região Sul do Brasil, a denominação “gaúcho” é dada para os povos que vivem em região onde há ocorrência de campos naturais e do bioma denominado pampa. A música gaúcha surgiu

no Cone Sul, ou seja, Argentina, Uruguai, parte do Paraguai e no Sul do Brasil, portanto, pode-se dizer que além do trânsito musical existente, há também diversas trocas culturais. Em 1975, na 5ª edição da Califórnia da Canção Nativa, o cantor, compositor e poeta Leopoldo Rassier, apresentou a canção *Tema de marcação* (Luiz Coronel/Marco Aurélio Vasconcellos). O arranjo da canção, apresenta diversos elementos de latinidades tais como o uso da flauta remetendo à sonoridade da zampoña (instrumento típico da música andina), o *bombo leguero*, e um tratamento da mão direita do violão que lembra o ritmo de chacarera. Nessa canção – e também na canção *Veterano* lançada no ano de 1980 pelo mesmo cantor –, ocorrem diversas misturas de gêneros como o chamamé e a milonga, fato este, presente na música popular do Rio Grande do Sul, ou seja, trata-se de uma música gaúcha que incorpora elementos do “guachismo” dos países vizinhos.

4.3 PEDRO GUARÁ (OS TÁPES)

A canção Pedro Guará (Waldir Garcia e José Cláudio Machado), foi apresentada no ano de 1972 na 2ª Califórnia da Canção Nativa pelo grupo Os Tápes, sendo vencedora do prêmio máximo do festival a “Calhandra de Ouro”. O grupo Os Tápes surgiu no ano de 1971 na cidade de Tape, Rio Grande do Sul, eles se apresentavam com frequência em universidades do estado e do país, sendo a maior parte do seu público universitários e pessoas interessadas em temas culturais. O nome da banda surgiu inspirado em uma mistura de referências como o nome da cidade natal dos integrantes da banda, dos índios Tapes, da Serra dos Tapes, e de um barco chamado de “Tapes” que pertencia ao Coronel Patrício Vieira Rodrigues, charqueador, que possuía terras onde se encontra a cidade de Tapes. O grupo participou dos festivais dos anos de 1971 até 1974 nos quais foram premiados em quase todos os festivais. Eles criaram diversos espetáculos que abordavam temas que apresentavam canções sem fronteiras de tempo e de língua. Em 1972 apresentaram o espetáculo o Canto da gente, que contava com canções que tiveram grande repercussão como Pedro Guará e Gauchê. Os Tápes defendiam a permanência de músicas populares sem influência de culturas industrializadas ou estrangeiras, e por esse motivo, em suas canções eram abordados temas de inspiração rural, indígena e gaúcha. Nos anos de 1975 e 1976 o grupo apresentou o espetáculo Americanto, que retratava o índio americano que foi chacinado pelos portugueses e também pelos espanhóis no século XVIII. Nesse disco, o grupo gravou as canções de domínio público El

condor pasa (Canção de domínio popular andina) e Virgenes del sol (canção de domínio popular andina), nesse espetáculo o grupo transmitiu toda a ideia do índio dominado e descaracterizado à força. O fato do grupo haver apresentado essas duas composições peruanas tradicionais também indicam a identificação com as demais culturas latino-americanas. No ano de 1976 o grupo apresentou o espetáculo *Temas de América Andina e Pampeana*, juntamente com os músicos argentinos Miguel Angel Aquilano e Estela, que fizeram amizade com o grupo. Essa parceria rendeu diversos aprendizados para Os Tápes como a incursão pelo cancionero sul-americano, aulas de percussão e de harmonia, e também diversas discussões e estudos sobre as músicas de seus respectivos países. O espetáculo foi dividido em duas partes: na primeira eram apresentados músicas de inspiração rural e gaúcha e a segunda era apresentadas músicas do cancionero latino-americano como Soneto 93 de Pablo Neruda, Virgenes del sol (folclore incaico), Caminito del índio (Atahualpa Yupanqui), Cholas e cholitos (do Carnaval de Cochabamba) e Nendivei (Sosa Cordero). Em 1977 Os Tápes apresentaram o espetáculo Não tá morto quem peleia, no qual o grupo apresenta ritmos de diversas cidades do estado como a trova, o bugio, a vanera, o serrote a rancheira, a milonga, a mazurca e o xote inglês. Os ritmos foram coletados das regiões: Barra do Ribeiro, Tapes, Barão do Triunfo, Camaquã e Osório, no espetáculo, as imagens dos locais onde as músicas foram coletadas foram projetadas no telão. No ano de 1978 o grupo apresentou um novo espetáculo Chão, Estrada, Canção, no qual aborda temas relacionados ao êxodo rural. Dentre as canções apresentadas a que ficou mais conhecida foi a *Janaíta* que retrata a prostituição rural, devido as más condições de trabalho para o trabalhador rural que tinha que andar de mão em mão para conseguir sobreviver. E no ano de 1979 o grupo apresentou um espetáculo com 26 canções que comemoravam oito anos de existência do grupo revisitando as principais canções do grupo. É interessante observar que esse grupo dedicou seu repertório para renovação e difusão da canção nativa gauchesca, no decorrer da carreira do grupo, ele permaneceu identificado com o folclore do Grande Pampa. A canção Pedro Guará trata-se de uma milonga, gênero abordado no capítulo 5 desse trabalho. A canção narra a história do homem do campo (no caso, Pedro Guará), e do ciclo vital tanto das plantações representado nos versos *mateava na espera do tempo chegar* como de sua própria vida *Pedro Guará partiu sem rastro/ fruto maduro na volta pra terra*. A presença do bombo remetendo o som do bombo leguero e o ritmo marcado pelo violão apresenta claramente o ritmo característico da milonga.

4.4 LAMBADA, A SAGA DE UMA CANÇÃO: LLORANDO SE FUE – CHORANDO SE FOI – LAMBADA

O gênero que será abordado nesta seção, a lambada, passou por esse processo de hibridação pois trata-se de uma mistura de vários gêneros como o merengue, a salsa e a cumbia. Observaremos o gênero lambada a partir da saga²⁷ da canção *Chorando se foi* (Lambada), a música mais emblemática e representativa do gênero lambada, que o alavancou e se transformou em um fenômeno internacional. Essa canção, cujo título original é *Llorando se fue*, foi composta pelos irmãos Ulisses Hermosa e Gonzalo Hermosa e gravada pela primeira vez pelo grupo de música tradicional boliviano *Los Kjarkas*, em 1981, do qual os compositores eram componentes. Obviamente, a letra original estava em espanhol, a música era uma *Saya*, gênero musical tradicional boliviano, e a instrumentação totalmente acústica, com a melodia na zampoña, a harmonia em cordófonos e diversos instrumentos percussivos, uma formação típica da música tradicional boliviana. Em 1984, como parte de uma onda de cúmbia colombiana no Perú, a canção *Llorando se fue*, assim como diversas outras, foi regravada em ritmo de cúmbia pelo grupo *Cuarteto Continental*. Nessa versão, que apresenta algumas alterações no texto literário original, a instrumentação inclui guitarra e baixo elétricos, o tema passa para o acordeon e a seção de percussão é modificada, com a presença de conga e timbales, e o bombo é retirado. No mesmo ano a canção foi gravada também por outro agrupamento peruano, o *Sexteto Internacional*, formado a partir da deserção de dois componentes do *Cuarteto Continental*.

No ano de 1986, no LP intitulado *Chorando se foi*, Márcia Ferreira gravou a canção sua primeira versão em português, versão autorizada pelos compositores. Essa gravação apresentava novas estrofes e estava inspirada pela versão do *Cuarteto Continental* (a do *Sexteto Internacional* era bem parecida). O acordeon foi substituído por um sintetizador e o ritmo de cúmbia adaptado para o gênero paraense que se denominou lambada, fortemente influenciado por ritmos caribenhos, entre os quais a cúmbia. A música fez grande sucesso no Brasil. Porém, a canção só teve repercussão internacional quando foi regravada em 1989 pelo grupo franco-brasileiro chamado *Kaoma*. O grupo foi fundado pelo produtor francês Olivier Lorsac que, num ato de pirataria musical, após ouvir a versão de Márcia Ferreira, registrou a canção na França como se fosse sua. A versão do

²⁷ Esta expressão é utilizada por Silvano Baia em seu artigo *The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature* (2017).

grupo Kaoma, que fez imenso sucesso internacional é clonada da versão de Márcia Ferreira. O grupo foi processado pelos compositores, que ganharam a causa, mas nunca revelaram o seu valor. É sempre muito difícil e requer a mobilização de diversos elementos multidisciplinares discutir as razões de um sucesso tão grande de uma canção. Mas pode-se dizer que a melodia dessa canção possui uma característica alegre e envolvente, fato este, que contribuiu para que ela fosse regravada em diversos países e em variadas línguas. Os compositores autorizaram a tradução dessa canção para 42 línguas, entre elas o hindi e o japonês.²⁸ Existem também muitas regravações brasileiras por intérpretes de diferentes gêneros como, Ivete Sangalo, Fafá de Belém, Nando Reis, Calcinha Preta, entre outros.

4.4.1 Saya: gênero tradicional boliviano

O tema desta canção originalmente se baseou em um gênero afro-boliviano denominado de Saya. Este estilo musical possui elementos rítmicos tanto da tradição africana quanto da tradição andina. Esse gênero possui diversas especificidades conforme descrito no artigo *O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais*, de Christian Quenta Herrera e José Augusto Mannis. Nesse artigo, os autores descrevem o perfil musical da Saya tal qual apresentado nos trabalhos etnomusicológicos. Segundo Jonatan Hernández, existem dois tipos de Saya, a afro-boliviana e a andina ou caporal. O que nos interessa neste trabalho serão as variantes binárias de origem indígena. Segundo Herrera e Mannis, a Saya afro-boliviana não apresenta nenhuma ligação com o cancionário ternário colonial²⁹. Carlos Vega

²⁸ A seguir, algumas destas regravações: https://www.youtube.com/watch?v=t4H_Zoh7G5A (*On The Floor* – Jennifer Lopes); <https://www.youtube.com/watch?v=lRWqYR3e7xE> (*Taboo* – Don Omar); <https://www.youtube.com/watch?v=zj8qAoDFG7Q> (Akemi Ishii); <https://www.youtube.com/watch?v=EeOeoq-VF3zY> (Sunny Deol & Meenakshi Seshadri); <https://www.youtube.com/watch?v=PpFXkPRor3s> (Joel Denis).

²⁹ Se trata de um ritmo trazido pelos espanhóis no período da colonização, que apresenta forte característica ternária. Este fato pode ser comprovado em diversos gêneros musicais de países como Argentina, Chile e Peru (cueca, chacarera, chacarera boliviana, vidala, baguala, zamba e a sirillha).

denominou a Saya como parte de um “cancioneiro pentatônico”;³⁰ segundo ele, a musicologia interpretou os ritmos andinos que acentuam enfaticamente a subdivisão binária em duas colcheias (ou variantes) e a marcação do tempo forte, como no exemplo abaixo:



Figura 21. Ritmo de saya. Fonte: HERRERA E MANNIS, 2017

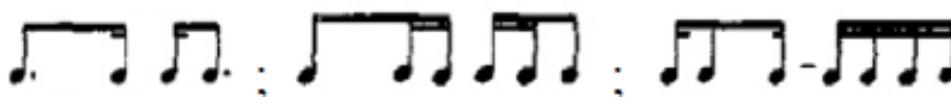


Figura 22: Marcação do tambor na saya caporal tradicional. Fonte: HERNÁNDEZ, 2018.

Segundo Carlos Vega, o cancionero pentatônico está intimamente ligado às estruturas rítmicas das culturas indígenas andinas, o que podem ter influenciado a Saya (HUSEBY, 2002/2003). Para Jonatan Hernández (2018, p. 28), a saya caporal em sua forma tradicional, é acompanhada principalmente por tambores, que fazem a acentuação forte dos dois primeiros tempos do compasso, e meio forte nos dois últimos tempos do compasso.

No caso da canção *Llorando se fue*, esses dois últimos tempos meio fortes não são tocados, porém, pode-se perceber claramente um tipo de virada quando a frase da melodia acaba.

³⁰ O uso do cancionero pentatônico pode ser notado em todo continente latino-americano, e pode aparecer juntamente a outras escalas em um mesmo grupo cultural. Carlos Vega denominou de cancionero pentatônico o sistema tonal básico que os descendentes dos Incas constituíram, que costumam ser acompanhados por um ritmo particular que Vega denominou como Cancioneiro pentatônico Telma Pinto (HUSEBY, 2002/2003).

4.4.2 Llorando se fue – Los Kjarkas³¹

A versão original da canção, conforme já mencionado, tinha instrumentação acústica em ritmo de Saya boliviana. A gravação principia apenas com os instrumentos de percussão, em compasso binário. A característica composta desse compasso binário se estabelece mais claramente quando entram os demais instrumentos. Se pensarmos em 6/8, o bombo toca nas duas primeiras colcheias. A “levada” do charango e do violão, caracterizam a divisão ternária dos tempos. Porém, a melodia, que é apresentada na zampoña preparando a entrada do vocal, seria melhor transcrita em 4/4. A música apresenta duas frases melódico-harmônicas, primeira delas (A) com 3 compassos e a segunda (B) com 4 compassos. Importante observar, do ponto de vista da estrutura rítmica, que o terceiro compasso da segunda frase é um compasso de três tempos. Entre os *chorus* é introduzido um compasso binário.



Figura 23. Melodia, progressão harmônica e forma de *Llorando se fue* – Los Kjarkas.

A música apresenta os acordes compartilhados pelos campos harmônicos de Eb menor natural (modo eólio) e Gb maior, que são relativos. Em nenhum momento há uma progressão dominante-tônica menor (V7 - Im) que confirmaria a tonalidade menor dentro dos parâmetros da harmonia tradicional. Ao contrário, no final da primeira frase melódico-harmônica há a progressão Db7-Gb que poderia ser pensada como um V-I. Por outro lado, a cadência mais forte é uma progressão típica do modo eólio bVI-bVII -Im. Observando a relação melódico-harmônica em seu conjunto, o fato de que a música começa em Ebm e que as duas frases terminam e repousam em Ebm, a “sensação” de um modo menor e até mesmo o próprio texto literário em fricção com a melodia, nos leva a afirmar que a canção está no modo eólio em Eb.

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=iRLGje9JDw>

A – 4/4 | |: Im | bVI bVII7 | bIII :| |
B – 4/4 | |: IVm | bVI | 3/4 bVII | 4/4 Im :| |

Figura 24. Melodia, progressão harmônica e forma de *Llorando se fue* – Los Kjarkas.

Como citado anteriormente, o grupo utiliza somente instrumentos acústicos, fato este que reafirma a sonoridade tradicional da música tradicional boliviana, neste caso, a *saya caporal*. Os instrumentos utilizados nessa canção são: *bombo-wancara* (possui uma corda tensa que faz com que o som ecoe), *zamponã* (conhecida como flauta de pan), *charango* (inicialmente feito com o casco de tatu), violão e o *güiro* (no Brasil conhecemos como reco-reco).

4.4.3 Llorando se fue – Cuarteto Continental

A versão do *Cuarteto Continental*, em ritmo de cúmbia colombiana e com instrumentação mais adaptada a esse gênero, mantém a mesma estrutura harmônica, porém na tonalidade de B menor. Observe-se que a subdivisão ternária dos tempos não se apresenta nesta versão, que pode ser pensada como binária ou quaternária simples. Embora a instrumentação parece estar em dois tempos, a melodia tem um sentido quaternário. Neste caso, por se tratar de um gênero claramente voltado para a dança, a irregularidade do terceiro compasso da segunda frase melódico-harmônica é “corrigida” com adição de mais um tempo.

B – 4/4 | |: Em | Gm | A | A :| |

Figura 25. Sessão B na versão de *Llorando se fue* – Cuarteto Continental

Neste arranjo tem grande destaque a condução do contra-baixo elétrico bem como o tratamento rítmico caribenho, como as congas, os timbales e o instrumento chamado de *rascas*. Na sessão A o vocal é dobrado para apresentar um resultado mais encorpado, enquanto no B apenas o solista canta.



Figura 26: Rasca. Fonte: Wikipedia. Verbete: Güira.

4.4.4 Chorando se foi – Márcia Ferreira

A versão de Márcia Ferreira, referenciada na gravação do *Cuarteto Continental*, lançou um gênero que foi denominado como “lambada”. O ritmo parece ser uma apropriação brasileira da cúmbia. A dança que acompanhava esse ritmo era uma criação paraense com referências no carimbó³², mas também inspirada na dança da cúmbia e no merengue. Nessa versão, o contrabaixo, que arpeja os acordes em ostinato, vai ainda mais para a frente no papel da condução rítmico-harmônica. Um teclado sintetizador assume o papel desempenhado pelo acordeon no arranjo do *Cuarteto Continental*, com frases retiradas deste arranjo no diálogo com a linha da voz, mais presente e contribuindo no tratamento rítmico.

A versão está em D menor, meio tom abaixo do original. Em relação à progressão harmônica há uma simplificação na frase B, uma vez que a música permanece no IVm no segundo compasso:

$$\begin{array}{l} \text{A} - 4/4 \quad | : \text{Dm} \mid \text{Bb} \text{ C7} \mid \text{F} : | | \\ \text{B} - | : \text{Gm} \mid \text{Gm} \mid \text{C} \mid \text{Dm} : | | \end{array}$$

Figura 27. Progressão harmônica e forma de Chorando se foi – Márcia Ferreira.

³² O Carimbó é um ritmo musical típico do estado do Pará criado no século XVII, considerado como patrimônio imaterial brasileiro. O ritmo recebe influências indígenas facilmente percebidas na coreografia da dança, uma vez que, geralmente dançam imitando animais nativos como, peru, bagre, galo e gambá. Os versos das canções apresentam dizeres típicos e ambientações da natureza; e a música possui uma melodia às vezes mais horizontalizada, com ritmo marcado em uníssono e também possui uma forte influência Ibérica no bailado e instrumental. O ritmo também possui influência africana pois proveio das relações entre negros, povos da Amazônia, índios e caboclos somando com danças portuguesas.

4.4.5 Lambada – Kaoma

A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado e deslavado. É uma cópia da versão autorizada de Márcia Ferreira (a responsabilidade por este plágio recai sobre os produtores, que registraram a versão com se fosse da sua autoria; os músicos do grupo eram seus contratados). Se encontra também na tonalidade de Dm, apresenta os mesmos acordes, a mesma condução de contra-baixo elétrico, é ritmicamente idêntica, e tem instrumentação similar. A única diferença significativa na instrumentação é a utilização do acordeon, instrumento popular na França, no tema principal e contracantos; também apresenta maracas, que não estão na versão de Márcia Ferreira. Por esta razão, não há aqui o que dizer em termos de análise musical, uma vez que a versão é um clone da gravação de Márcia Ferreira anteriormente comentada.

Para encerrar esta seção, um breve resumo da “saga” da canção *Llorando se fue*. A versão original da canção *LLorando se fue*, gravação do grupo *Los Kjarkas* pertence ao gênero saya boliviana, com um tratamento rítmico em compasso binário composto, combinado com uma linha melódica em quaternário. Tem duas frases melódico-harmônicas, a primeira com três compassos e a segunda com quatro, sendo que o terceiro compasso desta frase tem 3 tempos. Um compasso binário é interposto entre os *chorus*. As duas frases apresentam acordes pertencentes ao campo harmônico da tonalidade de Eb menor. A instrumentação é toda acústica e típica da música tradicional boliviana. Nas versões posteriores a música foi se modificando. Os grupos peruanos *Cuarteto Continental* e *Sexteto Internacional* gravaram a canção em ritmo de cumbia colombiana, eliminando as irregularidades métricas e estabelecendo mais claramente o compasso quaternário. Também a instrumentação é alterada com a introdução de instrumentos elétricos. A tonalidade é outra, mas a estrutura harmônica se mantém. A versão da cantora Marcia Ferreira em português é inspirada na versão dos peruanos, é uma adaptação da cúmbia à uma musicalidade brasileira, com elementos do carimbó. A linha do contrabaixo é muito pronunciada e um sintetizador bem presente substitui o acordeon (que na versão dos grupos peruanos substituiu a zampoña do original). A música está na tonalidade de Dm, com a mesma estrutura harmônica, mas na segunda frase melódico-harmônica há uma simplificação, com o acorde IVm se mantendo no segundo compasso. A versão do grupo Kaoma é um plágio descarado dessa versão.

5. SONORIDADES LATINAS NA MÚSICA “ROMÂNTICA”

Há um consenso generalizado no meio acadêmico de que a sigla MPB, apesar de ser um acrônimo de “música popular brasileira” é apenas um termo guarda-chuva surgido nos anos 1960 para um leque de sub-gêneros, especialmente aqueles de uma linhagem da música carioca, acrescida de outras músicas que compartilhavam uma certa estética e posicionamento ideológico, consumidas por uma classe média intelectualizada e percebidas como “música de qualidade” e de alcance nacional. Se essa música teve a preferência e foi amplamente consumida por essa parcela da sociedade, não era a MPB o gênero musical mais consumido no Brasil nos anos 1970 (BAIA, 2015). Em *The music of Brazil in the eyes of Anglo-American academic literature*, Silvano Baia apresenta uma resenha do livro *Music in Brazil*, de John Murphy, no qual o autor, para efeitos de análise, divide a música brasileira em três temas fundamentais:

1) músicas e eventos musicais que expressem a unidade cultural do país ao focar na identidade nacional. Nesse grupo, Murphy listou o samba e seu papel no carnaval, o choro, a bossa nova, a tropicália e a MPB, bem como aquele objeto de difícil definição por vezes chamado de música romântica ou música brega, com destaque para Roberto Carlos; 2) músicas que expressem identidade regional – esse item arrola a música na capoeira, a música indígena, gêneros do Nordeste (cavalo-marinho, bumba-meu-boi, maracatu e baião), a música caipira e sertaneja e a música gaúcha; 3) músicas (e públicos) que demonstram cosmopolitismo, em gêneros que podem ser considerados globais como o rock, o rap e a música eletrônica – nesse tópico, que pretende observar como músicos brasileiros se utilizam de linguagens internacionais, o foco está na cena musical do Recife, Pernambuco. (BAIA, 2017)³³

Segundo Baia, “trata-se de uma divisão esquemática, para apresentar a diversidade musical do país, e o autor tem consciência das limitações do seu modelo”. Cada gênero poderia ser pensado em relação a esses três eixos e, desde que o livro foi publicado, em 2006, alguns deslocamentos já ocorreram; talvez o gênero sertanejo já pudesse ser incluído entre aqueles que adquiriam um caráter nacional. Mas ainda assim,

³³ No original: “1) music and musical events that express the cultural unity of the country by focusing on national identity. In this group, Murphy listed samba and its role in the carnival, choro, bossa nova, tropicália and MPB, as well as a difficult branch to define, sometimes called “música romântica” (romantic music) or “brega”, especially Roberto Carlos; 2) songs that express regional identity – this item encompasses music in capoeira, indigenous music, northeast genres (cavalo marinho, bumba-meu-boi, maracatu, baião), country music and music from the south; 3) music (and audiences) showing cosmopolitanism in genres that can be considered global such as rock, rap and electronic music. This topic, which intends to examine how Brazilian musicians make use of international languages, focuses on the music scene from Recife (Pernambuco).”

apresenta um olhar interessante para olhar a música popular do Brasil. De fato, alguns gêneros parecem ter a pretensão de ser nacionais. Outros são declaradamente regionais. Entre os gêneros de música popular no Brasil que circulavam por todo o país nos anos 1970, podemos pensar no samba, no choro, na bossa nova, na tropicália e na MPB. É geralmente nesses gêneros que se pensa quando se fala em “música popular brasileira” nos anos 1970. Mas existiam outras músicas que tinham uma enorme aceitação de público, que também possuíam um caráter nacional, e para as quais falta um nome que as identifique. Na verdade, para seus detratores, eram chamados de “brega” e “cafona”, denominações muito desfavoráveis e preconceituosas. Ainda que “brega” tenha até sido assumido por uma parcela desses artistas, tem uma conotação pejorativa, especialmente se pensarmos que havia um outro conjunto de gêneros que se denominava MPB, acrônimo de “música popular brasileira”. É como se MPB fosse A “música popular brasileira” e essa outra, a música das pessoas desclassificadas e de mau gosto. E era essa música que a maioria das pessoas ouvia. Essa produção também é chamada de “música romântica”. Essa expressão, em grande parte centrada no conteúdo do texto literário das canções, se presta a muitas imprecisões, a começar pela definição de “romantismo”. Mas ainda que não seja uma denominação totalmente adequada, uma vez que nem todas as músicas desse campo têm temática relacionada ao amor romântico, bem como esse assunto encontra-se em músicas de outros gêneros, essa expressão é preferível à “brega” e será adotada neste trabalho. É interessante esclarecer que em boa parte da América Latina essas polêmicas em volta das canções românticas se faziam presentes, ou seja, essa questão não é uma exclusividade do Brasil. No México por exemplo, a balada romântica dos anos 1970 e 1980 era vista por uma parcela da população como “*tontas canciones de amor*”. Essas músicas também apresentavam uma interpretação com caráter político performativo, fazendo com que seus ouvintes negociassem os “sentidos e discursos hegemônicos de classe e de gênero” (PEREIRA; ULHÔA, 2016, p.20). Segundo Ulhôa, as canções românticas “acionam sensibilidades cosmopolitas para além de barreiras socioculturais” (2016, p.20). A autora também observa que o estudo dessas canções é importante pois elas podem dizer “muito mais que imaginamos principalmente porque, como chegamos a concluir, há sempre apropriações históricas, culturais e políticas que emergem nas várias maneiras de interpretar os sentidos que tomam as canções que falam de amor e intimidade cotidianos” (2016, p.19). No Chile também haviam canções que eram intituladas “músicas para planchar” que significa

“músicas para passar roupa” ou “músicas de empregadas domésticas” como o exemplo da canção *Maldita primavera* gravada originalmente pela cantora mexicana Yuridia Valenzuela Canseco, conhecida como Yuri, lançada em 1981 no LP *Llena de dulzura*. Porém, essa canção ficou conhecida no Chile através do grupo chileno Javiera y los Imposibles. Para a classe média essa canção era apolítica e nesse sentido foi recebida com ambiguidade pela geração que vivenciou os anos de ditadura militar de Pinochet no Chile. Com certeza o gênero musical romântico guarda suas “diferenças e especificidades nas diferentes latitudes da América Latina” (p.33), mas também reúne algumas matrizes em comum como sentimentos e afetos.

Esses juízos de valor não são exclusividade do Brasil, uma vez que são compartilhados pelos demais países da América Latina, e talvez esse tipo de valoração seja inerente ao ser humano. A ideia de uma música dita como “brega” está diretamente associada a um tipo de musicalidade difundida na América Latina, justamente aquela provavelmente consumida pela maioria das pessoas. Costa de Oliveira observou que a denominação de “brega” ou “cafona” tornou-se sinônimo daquilo que antigamente se chamou de *kitsch* ou *masscult*, termos que designavam coisas feitas para a “cultura de massas”, de mal gosto artístico ou inferior. Nesse sentido, Caldas observa que “qualquer produto cultural, que venha a ser socializado, que passe a ser absorvido pela ‘população’ é imediatamente colocado no rol dos de mau gosto” (apud Costa de Oliveira, 2014, p.303). O autor aponta que essas canções são “modernamente rotuladas de bregas” portanto, “nessa condição, ‘vive-se bregamente’³⁴ pois conforme descrito nessa canção o ‘brega’ passou a fazer parte da vida diária, ele pode ser encontrado nas cúmbias, salsas, bolero, lambadas, na melancolia, na malícia, na ginga e na atual sofrência musical urbana” (2014, p.303).

Paulo Murilo Guerreiro do Amaral apresenta algumas reflexões sobre o uso do termo “brega”, e afirma que existem contextos e associações que sugerem um teor de subjetividade na definição da música chamada de “brega” e também da noção de “brega” no meio artístico-musical. O autor também apresenta a informação de que o cantor e compositor Caetano Veloso, juntamente com Gal Costa e Paulo Ricardo, foram citados em um volume da revista de Antônio Carlos Cabrera *Almanaque da música brega* (2007), totalmente dedicado à música dita “brega”. Caetano Veloso transita dentro desse

³⁴ Segundo Costa de Oliveira essa expressão faz referência a uma canção bastante conhecida no Maranhão. “Viva bregamente” é interpretada pela cantora Rose Maranhão, de São Luís, em seu CD lançado em 2000 *Nasci para brilhar*.

universo por haver lançado duas canções que foram consideradas por uma parcela da população como “brega”, como é o caso das músicas *Sonhos* e *Sozinho*, do compositor Peninha, e também da canção *Você não me ensinou a te esquecer*, de Fernando Mendes. Porém, parece existir um entendimento de que ainda assim Caetano Veloso não deve ser considerado um artista “brega” e que certamente sua “aura de intelectualidade e ousadia o exime de qualquer clichê”, conforme afirma Cabrera num arroubo de louvação (apud GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p.26). Cabe aqui lembrara que com *Sozinho* Caetano Veloso atingiu um público maior de que com suas cultuadas obras anteriores. Guerreiro do Amaral aponta que nesse caso a autoconfiança de Caetano de não se considerar “brega” mesmo havendo elementos dessa música em seu repertório, o faz não ser rotulado como “brega”. A cantora Sula Miranda, por exemplo, fez faculdade de Belas-Artes além de haver estudado piano e violão, porém sua canção não foi considerada “intelectualizada”. Talvez isso ocorra devido aos hábitos e costumes “que constituem maneiras de viver baseadas em distinções socioculturais, atuam sob a égide de dicotomias exemplares como riqueza-pobreza, elite-povo, breguice-elegância, centro-periferia, cultura-ignorância, entre outras” (2009, p.26). Ainda sobre o significado do termo “brega”, Samuel Araújo comenta, num olhar sociológico, que as canções enquadradas nesse registro estavam relacionadas à vida de pessoas de baixa renda e também à coisas consideradas vulgar e cafona pertencentes ao universo das empregadas domésticas (1987, p.20-21). No que diz respeito à caracterização do gênero sonoro, Frenette argumenta que o brega poderia fazer parte de um tipo musical trágico dos anos 1930 a partir das canções-opereta de Vicente Celestino. O autor acrescenta que mais tarde, “à estética de vale de lágrimas se somariam os elementos do samba-canção e do bolero” assim como influências das letras e arranjos da Jovem Guarda (Frenette apud GUERREIRO DO AMARAL, 2009, p.27).

Alguns artistas que começaram sua carreira fazendo sucesso no movimento musical e cultural inspirado no rock anglo-americano chamado de jovem guarda nos anos 1960, foram aos poucos migrando para esse estilo musical que ficou conhecido como música romântica. Dentre esses artistas podemos citar Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, e Agnaldo Timóteo. O gênero romântico não possui uma definição exata e precisa que estabeleça uma característica rígida a essa estética musical (SOUZA, 2009, p.3). Nesse sentido, surgiram muitas polêmicas relacionadas à definição desse gênero musical, e também a classificação dos artistas pertencentes ou não a essa tendência

estilística. A música romântica abarca gêneros musicais como o bolero, a balada *pop* e algumas vertentes do samba. É importante destacar que a constituição da música romântica tem a ver com as transformações estéticas desde a Era do Rádio (especialmente após 1940), período no qual a música brasileira passou a ser difundida em larga escala. A grande mistura de gêneros e estilos nacionais e internacionais e a instrumentação eletrônica contribuíra, para o surgimento de novas músicas. O gênero musical romântico está fortemente fundamentado em estilos musicais dançantes do Caribe e dos outros países da América Latina como o bolero e o calipso que ficaram conhecidos no Pará através de algumas rádios situadas na região das Antilhas. Segundo Guerreiro do Amaral, a canção romântica possui a mistura de dois gêneros musicais, o bolero e o calipso. Ele explica que existe uma diferença entre a música chamada de “cafona” e “brega”, sendo que “cafona” seria um estilo mais voltado para o bolero, por ser um gênero romântico com um métrica lenta e com temáticas amorosas, e “brega” estaria mais ligado ao calipso, que possui maior movimentação sonora com andamentos mais acelerados e feição humorística bastante explorada. Guerreiro do Amaral, explica também que existem contrastes sonoros do gênero “brega” em cada região do Brasil, ele cita o exemplo de Belém do Pará, cidade na qual surgiu o “tecnobrega” também chamado de “tecnomelody” gênero musical que ganhou força nos anos 1990 após o declínio da radiodifusão da canção romântica. O tecnomelody mistura elementos da música *pop* internacional música eletrônica, com gêneros nacionais paraenses como o calypso e forró eletrônico. O merengue também foi importante na conformação do gênero musical romântico, que juntamente com o bolero, fazia grande sucesso nas festas de gafieira em Belém nos anos 1950 e 1960. Segundo Antonio Maurício Dias da Costa,

O fato é que mesmo antes do brega surgir como um movimento musical paraense, o modelo de festa ao qual ele se adequou já existia. As aparelhagens de válvula e “boca-de-ferro” faziam festas nas antigas “sedes” (salões de festas das sedes de clubes, associações profissionais, sindicatos) e cabarés/gafieiras da cidade em que se tocavam merengue, bolero e versões mais brasileiras do bolero, lançadas por cantores como Valdick Soriano, Altemar Dutra, Nelson Gonçalves, Roberto Miller, dentre outros. A feição popular deste tipo de festas permanece, da mesma forma como permaneceram em algumas destas casas de festa, agora completamente ambientadas ao brega (...) (2009, p.33).

No trecho acima o autor confirma o fato do bolero e o merengue protagonizarem as festas de gafieira em Belém do Pará até os dias de hoje. Ele também observa que o

gênero romântico ao longo do tempo ganhou forma e estruturou de tal forma que algumas dessas casas de festa estão completamente familiarizadas e ambientadas ao gênero romântico. É possível dizer que esse gênero musical não surgiu apenas com as trocas musicais afro-latina-caribenha, mas também surgiu através do hibridismo com as baladas pop/rock da Jovem Guarda. Vale lembrar que personagens como Reginaldo Rossi, considerado “brega” e Sérgio Reis, que enveredou pelo gênero sertanejo, surgiram como cantores da Jovem Guarda.

Já os cantores Waldik Soriano, Nelson Ned, Lindomar Castilho e Claudia Barroso seguiram a tradição da influência hispânica presente no Brasil desde os anos 1940. E artistas como Benito di Paula, Luiz Ayrão e Wando seguiram a vertente do samba, embora este último tenha também enveredado pelo estilo de baladas românticas. Mas os artistas que mais se expressaram dentro do gênero balada foram Paulo Sérgio, Odair José, Evaldo Braga, Agnaldo Timóteo, Trio Irakitan e, o mais renomado, Roberto Carlos, dentre outros. Paulo César Araújo, em *Eu não sou cachorro, não* (2002), observa que essa geração de artistas chamados de “cafonas” se expressava através de três gêneros musicais (bolero, balada pop e sertanejo) “bastante testados e consolidados no gosto do público ouvinte de rádio e de discos”. Ao longo dos anos 1970 a expressão mais utilizada para esse gênero musical era “cafona”, palavra de origem italiana – *cafóne* – que significa indivíduo humilde, vilão, tolo (ARAÚJO, 2002, p.16). Hoje em dia, para definir esse gênero musical, a palavra “cafona” foi substituída (também com enorme carga de juízo de valor e preconceitos) por “brega”.

Segundo Paulo César Araújo, nos anos 1970 o Brasil apresentava um quadro de grande desigualdade social³⁵, existia um grande abismo que separava a “grande massa de brasileiros empobrecidos da minoria extremamente rica”. Essa separação também ficava evidente no campo da música popular, no qual artistas como Chico Buarque e Milton Nascimento eram ouvidos com maior intensidade por uma parcela da sociedade que pertencia a setores privilegiados. Ainda segundo Araújo, os artistas românticos, “eram ouvidos e admirados pela imensa maioria da população”. O autor apresenta uma reflexão acerca de como essa música aqui chamada de “romântica” por vezes não é mencionada nos livros e artigos sobre a história da música popular brasileira. É como se

³⁵ De fato, existia nos anos 1970 essa desigualdade de que fala Araújo, mas o problema é anterior e persiste até os nossos dias. Trata-se de um problema histórico do Brasil. A pandemia de covid-19 lançou luz sobre a enorme desigualdade social no país, bem como sobre outros problemas estruturais, como a falta de saneamento básico e o desemprego, questões antigas que se evidenciaram na crise.

tivesse ocorrido um hiato ou espaço em branco que deve ser interrogado, pois, esse ato de “esquecer” pode ser “resultado de manipulação exercida por grupos dominantes sobre dominados ou de vencedores frente a vencidos” (2002, p.20). Porém, o autor também argumenta que

Em contraponto a uma longa tradição do estudo da História, cujo enfoque incidia, fundamentalmente, na valorização dos falos relativos às classes dominantes, tem se acentuado nos últimos anos uma tendência em dar lugar às manifestações das pessoas comuns, o que representa uma democratização do objeto histórico. (2002, p.20).

No trecho acima, o autor argumenta que recentemente ocorreu uma abertura para estudos históricos direcionados a outros objetos que não fossem apenas aqueles relacionados as classes dominantes. O cantor e compositor Roberto Carlos a partir do lançamento do LP *O inimitável*, de 1968, apresentou um repertório mais maduro, e esse fato fez com que ele alcançasse um segmento de público mais adulto e diversificado, no estilo daquilo que conhecemos hoje como balada romântica. Araújo argumenta que creditou-se diretamente a Roberto Carlos a existência de artistas românticos, porém, o autor ressalta que o cantor Paulo Sérgio – contemporâneo de Roberto Carlos considerado “imitador do rei” até o último dia de sua vida – lançou diversos álbuns de sucessos e manteve-se fiel ao estilo balada romântica. Ele retrabalhou a fórmula da balada romântica e abriu portas no mercado discográfico para nova geração de cantores populares. Nesse sentido, pode-se afirmar que Paulo Sérgio encontra-se entre os precursores do estilo musical que mais tarde seria conhecido através da expressão carregada de sentido pejorativo “brega”. Esse termo foi utilizado por uma parcela da sociedade que afirmava ser uma música de má qualidade, baratas e alusivas a temáticas banais. Paulo Sérgio influenciou uma leva grande de cantores e compositores românticos populares que surgiram a partir do ano de 1968, como Odair José, Fernando Mendes, Luiz Geraldo, Jean Marcel, Gilberto Reis, Fredson, dentre outros.

Araújo também apresenta respostas de diversos cantores românticos da época à pergunta sobre qual a lembrança dos artistas sobre os fatos políticos que ocorreram no Brasil no ano de 1968 com o decreto do AI-5. A maioria dos cantores responderam que estavam muito ocupados tentando ajudar a família mandando dinheiro para casa. Alguns artistas românticos nem eram muito politizados na época, muitas vezes por falta de acesso a informação, tendo em vista que, no ano de 1968 o acesso a informação era um

pouco mais difícil que nos dias atuais. Nesse sentido, o sociólogo francês Michael Pollak apresenta uma afirmação importante sobre como a história pode ser plural e diferenciada até mesmo sob aspecto da cronologia, e que isso ocorre em “função de uma vivência diferenciada das realidades”. Embora esses artistas românticos estivessem “desligados” da questão política, a produção musical de muitos desses artistas denunciavam o autoritarismo vivenciados pelo povo. Nesse sentido, Marilena Chauí argumenta que por mais que os traços de autoritarismo tenham sido reforçados com o golpe de 1964 e com o AI-5, o “autoritarismo no Brasil não é exceção, nem mero regime governamental, mas a regra e expressão das relações sociais” (apud ARAÚJO, 2002, p.44).

Pois é justamente este autoritarismo latente na sociedade brasileira o que será denunciado em diversos textos do repertório “cafona”. Autoritarismo que se expressa através do preconceito aos pobres, aos negros, aos homossexuais, às prostitutas, às empregadas domésticas, aos analfabetos, aos deficientes físicos e aos imigrantes nordestinos. E – importante destacar – autoritarismo que é vivenciado no cotidiano pelo público ouvinte desta música e pelos próprios compositores ao longo de suas trajetórias de vida (ARAÚJO, 2002, p.45).

Para Araújo, por mais que esses artistas não fossem “politizados”, eles muitas vezes expressavam em suas canções o descontentamento do povo, apenas pelo simples fato de serem brasileiros e estarem vivenciando esse momento anti-democrático e autoritário. Esses artistas, em muitas de suas músicas, apresentaram uma crítica das relações do cotidiano, das relações sociais e familiares, muitas vezes violando a “moral e os bons costumes”, e isso fez com que suas canções possuísem elementos de contraposição ao conservadorismo que se estabeleceu após o golpe de 1964. Assim, uma parcela das canções românticas seguiu na contramão dos valores que os setores conservadores da sociedade ambicionavam impor ao restante da população. E algumas delas inclusive, a exemplo de *Treze anos, ou o divórcio*, de Luiz Ayrão, apresentavam uma crítica diretamente política que não foi percebida com a mesma intensidade e não tiveram a mesma receptividade nos setores que se opunham ao governo que aquelas produzidas no campo da MPB, que serão observadas no próximo sub-item. Esses artistas não foram incorporados ao campo da MPB, que gozava de uma posição privilegiada na hierarquia de bens simbólicos, e apesar de algumas de suas produções apresentarem elementos de crítica político-social, foram de conjunto vistos como despolitizados e atrasados no aspecto sócio-cultural. Talvez não apenas a sua música, e a temática de

muitas das canções, que exageravam os dramas amorosos, mas também o aspecto visual – indumentária, corte de cabelo e barba, capa dos discos – e a posição social do seu público consumidor, contribuíram para esse preconceito. O fato de que alguns desses artistas tenham tido uma aproximação, por vezes ingênua (caso de Don e Ravel), com o regime militar ou tido uma postura de distanciamento, reforçou essa percepção desfavorável nos setores de classe média, no meio universitário e na intelectualidade de esquerda.

Em relação à estética musical propriamente dita dessa produção qualificada de “cafona” e “brega”, a aproximação de uma parcela desses músicos com a vertente mais tradicional do bolero mexicano pode ser pensada como um elemento adicional nessa percepção. Como veremos no próximo sub-item, elementos do bolero podem ser localizados também nas músicas do campo da MPB. Nesse caso, o diferencial parece ser a escolha do repertório, os arranjos e a interpretação.

Os elementos de latinidades mais recorrentes nas canções românticas dos anos 1970, foram aqueles presentes no bolero. Provavelmente, foi por essa via que a musicalidade latina atingiu um público mais amplo, ao menos nesse período. Conforme dito anteriormente, desde os anos 1940 o bolero esteve presente no país, seja nas versões originais, em regravação, ou incorporada ao samba-canção e outros gêneros. Nos anos 1970, no Brasil, diversos artistas realizaram regravações de boleros mexicanos tradicionais, no original ou em versões em português, a exemplo das canções: *Solamente una vez*, do cantor e compositor Agustín Lara, gravada por Roberto Carlos e por Altemar Dutra; *Esta tarde vi llover*, gravada por Roberto Carlos em 1979, *Yo te recuerdo* gravada por Roberto Carlos em 1974 e *Besame Mucho* (que foi traduzida e gravada em mais de 20 idiomas e tem inclusive uma versão com os Beatles, que porém só foi lançada posteriormente, no álbum *Anthology 1*), regravada por diversos cantores populares brasileiros entre eles, Teixeira, Raul Gil e João Gilberto. Além disso, inúmeros intérpretes apresentaram versões de boleros em português e no original em espanhol. Na verdade, essa prática permanece, a exemplo do show *Boleros*, de Alcione, lançado em CD homônimo gravado ao vivo, em 2017.

O Trio Irakitan foi um conjunto instrumental e vocal que surgiu na cidade em Natal/RN e que foi criado em 1950 pelos músicos, Valdomiro Sobrinho “Valdó”, Paulo Gilvan e por João Manoel de Araújo, porém o trio passou uma fase de desentendimentos, que contribuiu para saída de Valdó. No ano de 1965 o músico Antônio Santos Cunha foi

convidado para ingressar no trio e dois anos depois (em 1967), eles lançam um LP chamado *A volta*. Neste disco, foram gravadas diversas versões de boleros adaptados para o português como é o caso do grande clássico mexicano, a canção *La Malagueña* (Elpidio Ramírez/Pedro Galindo Galarza)³⁶.

Existe uma grande polêmica sobre a autoria de *La Malagueña* e em qual ano ela foi escrita. Segundo Ramiro Hernández Romero, no artigo *El jazz en México a mediados del siglo XX*, essa canção era inicialmente um *son huasteco*³⁷ (ou *huapango*), escrita por Elpidio Ramírez (Veracruz) e Pedro Galindo Galarza (Ciudad de México) em 1947 e popularizada através da gravação de Miguel Aceves Mejia. Porém, a polêmica se encontra no fato da canção ter sido gravada um ano antes, 1946, pelo trio *Los Calaveras*. Nesse mesmo ano, ela fez parte da trilha sonora do filme *Enamorada* (Emilio Fernández). Existe ainda a lenda que a canção pertence ao domínio público e que foi escrita na prisão de San Juan de Ulna (localizado na cidade de Veracruz, México) por um preso na parede de sua cela. *La Malagueña* fez parte da trilha sonora de filmes como *Kill Bill* (Quentin Tarantino), *Jack e a Mecânica do coração* (Mathias Malzieu, Stéphane Beria), *Sexy and the City* (Michael Patrick King), *Los amantes pasajeros* (Pedro Almodóvar). A canção também foi regravada por diversos músicos em muitos países da América Latina. A canção original é uma *ranchera*, nome atribuído a um gênero autenticamente mexicano frequentemente executado pelos moradores da zona rural e pelos *mariachis*³⁸. Porém, é importante lembrar que *malagueña*, é um adjetivo para o que é originário de Málaga, província da Espanha, e pode também referir-se a um gênero de canção ou dança no estilo flamenco, evoluída nessa região a partir do fandango. A música *La malagueña* executada pelo trio *Las Calaveras* apresenta apenas as vozes, as quais em alguns momentos se dividem com diferentes intervalos, e os violões, em um ritmo ternário, com

³⁶ LP *A volta* (trio Irakitan 1967) <https://www.youtube.com/watch?v=y84TcUTgT-E>

³⁷ Estilo mexicano originado da região Huasteca durante o século XIX, que apresenta traços musicais espanhóis, indígenas e africanos.

³⁸ O nome *mariachi* se refere à música tradicional originária do oeste do México, e também à uma tradição de música e dança da zona rural, identificada especificamente com os estados de Jalisco, Colima e Michoacán e com seus vizinhos Aguascalientes, Guerrero e Zacatecas. O conjunto *mariachi* conta em sua formação com trompete, violino, vihuela, violão e guitarrón. Os músicos usam traje de *charro* (considerado como emblema personificado do México) ou terno de *cowboy* mexicano, associado a região rural oeste.

alguns momentos em que a levada é rasqueada³⁹. Já na interpretação de Miguel Aceves Mejia, a canção apresenta instrumentação diversificada – violinos, flautas, contrabaixo acústico, violão e metais – e a letra da canção também é um pouco maior se comparada à letra dos *Los Calaveras*. O ritmo também é em compasso ternário, com alguns momentos em que a levada é rasqueada. Na gravação do Trio Irakitan, versão em português realizada por Costa Netto, a canção se torna uma mistura de ritmo centro-americano com balada *pop*. A instrumentação é parecida com a versão de Miguel Aceves Mejia pois também conta com violinos, flautas, contrabaixo acústico, violão e metais; porém, apresenta também o uso das congas, o que a aproxima do tipo de instrumentação e tratamento rítmico mais utilizado na música centro-americana. O LP *Sempre bolero*, do Trio Irakitan, de 1970, apresenta somente versões em português de boleros mexicanos, cubanos, argentinos e até mesmo italiano. Em 1972, o trio lançou outro LP apresentando algumas versões de boleros famosos com a canção *Perfidia* (Alberto Dominguez, versão de Lamartine Babo), *Aquellos ojos verdes* (Nilo Menendez / Adolfo Utrera, versão de João de Barro), *La barca* (Roberto Cantoral), *Prisionero del mar* (L. Aracaraz/E. Cortazar/D. Varcotte/ versão de Galvez Morales), *Amor* (Gabriel Ruiz/Ricardo Lopes Mendez/ versão de Haroldo Barbosa), *Santa* (Agustín Lara/ versão de Haroldo Barbosa). Já o disco do anos de 1974, *Carimbó – o balanço da selva*, chama atenção por possuir uma estética mais diversificada comparado aos outros LPs supracitados. É possível perceber que a linguagem musical utilizada pelo Trio Irakitan foi mudando ao longo do tempo, pois ele começou gravando boleros, originais e versões, uns mais estilizados e outros mais tradicionais, bem como regravam sambas, músicas pertencentes à MPB, baladas *pop* e músicas centro-americanas. Nesse disco o trio apresenta somente músicas que se enquadram no gênero musical carimbó, mas é importante ressaltar que as canções desse disco se situam dentro do carimbó “moderno” pois, conforme citado no item 3 deste trabalho, esse tipo de carimbó possui som de baixo, guitarra, bateria, bem como, no caso desse disco, instrumentação que remete à música caribenha. Cabe aqui observar que as tradições musicais latino-americanas se formaram – e ainda se formam –, com um caráter marcadamente híbrido, e as fronteiras entre os gêneros musicais não são rígidas.

³⁹ A palavra “raqueado” por vezes provoca dúvidas acerca de qual seria a sua ortografia correta. A grafia “rasqueado” é da língua espanhola, e a que está presente no *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*. Já no *Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*, a grafia é “rasqueado”. Porém, como trata-se de uma técnica violonística originária do mundo hispânico, creio que ambas grafias são aceitáveis.

Nesta dissertação foi feita uma divisão um tanto esquemática do repertório, para facilitar a apresentação do material. Esses modelos facilitam o entendimento de uma realidade que em geral é mais complexa. Assim, embora o bolero seja o gênero latino-americano predominante na canção romântica, elementos do tango, do merengue e do carimbó, além de outros gêneros, também podem estar presentes nas canções, às vezes com traços de sutilezas e outras vezes aparecendo pontualmente em alguns trechos das canções. E também podem aparecer misturados com balada pop, como é o caso da canção *Você vai me perder* (Vera Lemos), interpretada Fernando Mendes em seu álbum *A desconhecida*, lançado no ano de 1973. Nessa canção, pode-se notar a forte presença das congas e das claves marcando um ritmo que lembra os gêneros centro-americanos como o *son* e a *rumba* e a *salsa*.

A região do Caribe tem um papel importante nesse processo de trocas musicais, talvez devido à sua singularidade geográfica que facilitava os fluxos migratórios. As sonoridades caribenhas descritas neste trabalho estão relacionadas à diversos fatores, tais como um tipo de instrumentação característica presente em gêneros caribenhos a exemplo do merengue (incorporado no Brasil tendo Belém como principal abrigo), da cúmbia, da rumba, da salsa dentre outros, gêneros estes já anteriormente abordados. O ritmo sincopado e dançante, com polirritmia e andamento acelerado são características marcantes da música do Caribe.

O Cha-Cha-Cha por exemplo, é um gênero musical e uma dança originária da região caribenha (Cuba mais especificamente) que possui diversas semelhanças com a salsa. Esse gênero musical, assim como a salsa, o mambo e a rumba, foi utilizado e gravado por diversos artistas tais como a brasileira Gretchen em seu primeiro LP intitulado *My name is Gretchen*, de 1979. Lançado em diversos países da América Latina, esse disco foi o mais exitoso da carreira de Gretchen. A canção *Me gusta el cha-cha-cha* além de possuir letra totalmente em espanhol, apresenta um ritmo característico do cha-cha-cha. No ano de 1981 a artista lançou a música *Conga, conga, conga*, que atingiu grande sucesso. Essas duas canções apresentam diálogos com a canção dos demais países da América Latina. Nesse sentido, é possível dizer que o Brasil estava mais conectado com os demais países latino-americanos, e que gravar músicas em espanhol utilizando-se de gêneros musicais de influências latinas tinham grande abertura no país e chamavam a atenção de grande parcela da população. O estilo musical apresentado pela artista, embora contendo muitos elementos do pop, foi percebido por uma parcela

do público como “brega”, provavelmente muito em virtude da estética visual da performance.

A seguir, serão apresentadas como exemplos, três canções que incorporam sonoridades latino-americanas: *Tortura de amor* (Waldick Soriano), *Que queres tu de mim* (Altemar Dutra) e *Intrigas e opniões* (Luiz Ayrão).

5.1 TORTURA DE AMOR – WALDICK SORIANO

Waldick Soriano foi um cantor e compositor nascido em Caetité, município do estado da Bahia. No final dos anos 1950 ele se mudou para São Paulo para tentar a vida. Nesse ínterim, fez vários bicos como servente de pedreiro e engraxate. Segundo Paulo César Araújo, a imagem de Waldick e o som de seus boleros marcaram o cenário cultural brasileiro por mais de quatro décadas (2010, p.187). O visual do cantor parece ter referência no mocinho de filmes americanos Durango Kid e o seu estilo de cantar teria sido inspirado em intérpretes como o cantor de boleros Bienvenido Granda. No ano de 1959, ele gravou seu primeiro disco, um compacto simples com os boleros de composição própria *Quem és tu?* e *Só você*. Inicialmente, seu sucesso ficou restrito ao Norte e Nordeste, porém, no final dos anos 1960 suas músicas ficaram mais conhecidas no eixo Rio-São Paulo. No Brasil, a indústria fonográfica passou por um período de grande efervescência entre os anos 1970 e 1976 e alcançou o quinto lugar no mundo no mercado de discos. Nesse sentido, Araújo observa que nunca “tantos brasileiros tinham gravado e ouvido tantas canções, especialmente sambas, baladas e boleros”. Ainda segundo o autor, Waldick Soriano se firmou como artista nesse período sendo “a rigor intérprete do gênero bolero, mas em um estilo chamado de ‘brega’. O mesmo caso de Benito de Paula que faz samba romântico com estilo e ‘sonoridade brega’” (2010, p.189).

A canção *Tortura de Amor* foi lançada em 1962 – e arranjada por César Guerra-Peixe –, porém, em um primeiro momento, não alcançou o sucesso imediato que o compositor/intérprete esperava. Essa canção foi aos poucos sendo incorporada por artistas no Brasil e fora do país e com o tempo se tornou a música mais gravada de Waldick Soriano. Em 1974, o cantor decidiu regravar com um novo arranjo em um disco de coletâneas, uma edição comemorativa. Esse bolero teve sua radiodifusão vetada pela censura então existente, pois a palavra tortura “tocava em uma ferida que o regime militar não queria ver exposta pela lente ampliadora da música popular” (2010, p.190).

Tempos obscuros esses, em que os donos do poder entendiam que podia-se torturar, mas essa palavra não podia ser utilizada, nem mesmo se fosse “tortura de amor”. Não há dúvidas de que essa canção pertence inteiramente ao gênero bolero, considerado como “símbolo canônico da estética e da identidade latino-americana” (Ulhôa e Pereira, 2016, p. 96). Lembrando que como foi dito anteriormente neste trabalho, a popularização do bolero no Brasil provém do repertório mexicano, devido sua difusão através do cinema. Segundo Edwin Pitre:

(...) o bolero forma parte do capital simbólico da América Latina. Nascido na Espanha, criado em Cuba e mundializado desde México, foi acolhido em todo o continente como também – no Brasil –, na forma de canção, onde as textualidades poéticas e musicais combinaram-se. (PITRE-VÁSQUEZ, 2009)

Porém, Edwin Pitre-Vásquez observa que existem algumas diferenças entre o bolero espanhol e português:

O bolero a rigor relata uma realidade masculina.

“Possui uma ambigüidade sexual intrínseca”. (ZAVALA, 2000:16). É o caso de “Tu me acostumbraste” de Frank Dominguez. O bolero é ambiguo, ambivalente e andrógino, que segundo Aristóteles, este terceiro sexo e o que participa do masculino e do feminino.

O bolerista possui uma voz andrógina e o caso de Felipe Pirela, Antonio Machín, Bola de Nieve, Trio Los Panchos classificadas como voz castrati.

A mulher não é somente inspiração no bolero, ela também canta, com uma voz de contralto considerada como Donna in gambá, como é o caso da Olga Guillot, La Lupe, Maria Teresa Vera terem uma voz andrógina.

O andamento oscila entre Lento, Andante, Andantino, Allegretto e Moderato. E palavras de caráter musical como: Affetuoso ou con anima.

Em algumas finalizações se utiliza uma diminuição de velocidade como o rallentando (rall.) Ou em alguns casos uma cadência instrumental para finalizar com a voz.

Uma linha melódica sobre um acompanhamento homofônico.

Originalmente concebido para escutar, devido ao texto.

E como consequência para dançar, pela ambientação romântica que promove, a partir do andamento.

As metáforas propostas pelo bolero estabelecem um universo simbólico urbano do latino-americano.

O bolero em espanhol possui uma carga dramática e uma aproximação com a fossa brasileira (2003, p.7).

No caso da canção *Tortura de amor*, não se pode afirmar que ela não se enquadre em muitos desses aspectos supracitados. Alguns itens supramencionados se enquadram

perfeitamente nesse bolero. Por exemplo, o acompanhamento dessa canção é homofônico, e o foco dessa canção está presente no texto. Ela também promove uma ambientação romântica que convida o ouvinte a dançar. A letra da canção possui um discurso com uma certa carga dramática que remete ao que se pode chamar nas músicas de hoje em dia como “sofrência” conforme descrita abaixo:

*Hoje que a noite está calma
E que minh'alma esperava por ti
Apareceste afinal
Torturando este ser que te adora
Volta fica comigo
Só mais uma noite
Quero viver junto a ti
Volta meu amor
Fica comigo não me desprezes
A noite é nossa
E o meu amor pertence a ti
Hoje eu quero paz
Quero ternura em nossas vidas
Quero viver por toda vida
Pensando em ti*

A dramaticidade e o romantismo da canção estão presentes até mesmo no ajuste vocal apresentado pelo cantor. A voz impostada e a utilização do *creack voice* no início de algumas frases enfatizam esse drama romântico desesperado. Quando a instrumentação, o uso das congas nos leva direto para o universo da sonoridade latino-americana, uma vez que, o bolero chegou primeiramente em Cuba- país no qual o instrumento se originou-, e posteriormente se espalhou para o México e o restante da América Latina. Sendo assim, pode-se afirmar que o gênero bolero se misturou com as sonoridades cubanas. Já a utilização dos metais muito presentes nessa canção, nos remete ao som da música *ranchera* produzida pelos *mariachis* no México. Segundo Ulhôa e Pereira, existem algumas características que são recorrentes nos boleros românticos, como a tendência para um andamento mais lento, o uso de timbres vocais e instrumentais suaves, incluindo violinos, a balada e o bolero como ritmos/textura predominantes, e a temática amorosa. Como já citado anteriormente, o bolero provém da mescla de ritmos espanhóis, africanos e ritmos autóctones de cada país. Nesse sentido, A canção *Tortura de amor* possui um tipo de bolero mais utilizado no rock, pop, baladas e rancheiras, que por sua vez, apresentam na maioria dos casos uma métrica 2/4 ou 4/4. Na dança esse tipo de bolero permite maior liberdade nos movimentos, e inclui a possibilidade de dançar em

trios. A forma dessa música é um AB com um interlúdio. Dos instrumentos utilizados podemos destacar as congas e os metais que aparecem no interlúdio da canção. Outra canção de Waldick Soriano que fez bastante sucesso foi *Eu não sou cachorro, não*, lançada em outubro de 1972. Essa música também é um bolero, e possui uma temática que em um primeiro momento, parece se referir a uma “dor de cotovelo”, mas se olharmos para o refrão da canção poderíamos depreender que existe um forte apelo popular através das frases: *eu não sou cachorro, não / para viver tão humilhado / eu não sou cachorro, não / para viver tão desprezado*. Segundo Araújo, essas frases poderiam estar sendo direcionadas aos patrões, patroas, gerentes, policiais, e aos “representantes imediatos da opressão vivida pelo público ouvinte dessa música” (2010, p. 193). O autor também observa que isso ocorreu principalmente devido ao ditador Emilio Médici afirmar que se a economia ia bem, o povo ia mal. Sendo assim, o bolero *Eu não sou cachorro, não* expõe esse contexto autoritário e excludente da nossa sociedade, como se fosse um “um grito de milhões contra a opressão e o tratamento humano degradante” (p. 193). Essa canção possui uma instrumentação parecida com a da música anteriormente analisada, ou seja, há uma presença forte dos metais que lembra a sonoridade das canções mexicanas, bem como a canção possui congas, mas dessa vez elas não sobressaem tanto quanto em *Tortura de amor*. Da mesma forma, o arranjo conta com instrumentos de corda, que remetem à música ranchera mexicana, ou mesmo à uma sonoridade paraguaia.

5.2 QUE QUERES TU DE MIM – ALTEMAR DUTRA

O cantor Altemar Dutra nasceu em 1940, na cidade Aimorés-MG, e se mudou para o Rio de Janeiro no ano de 1957, aos dezessete anos de idade. Antes de ir para o Rio, o cantor participou do programa de calouros da rádio Difusora de Colatina, na qual ganhou diversas vezes. O cantor foi para o Rio de Janeiro com uma carta de apresentação do diretor da rádio Difusora de Colatina para o compositor Jair Amorim. Ele gravou pela primeira vez um compacto de 78 rpm na gravadora Tiger. No ano de 1963 ele foi apresentado pelo Joãozinho do Trio Irakitan para a gravadora Odeon, na qual gravou seu primeiro LP intitulado *A grande revelação* no qual emplacou alguns sucessos como a versão de Oswaldo Santiago da canção *Creio em ti*. No ano de 1964 ele gravou vários boleros de sucesso como a canção *Que queres tu de mim*, *O trovado*, *Sentimental demais* e *Somos iguais* (todas de Evaldo Gouveia e Jair Amorim). Altemar Dutra gravou no final da

década de 1960 o disco *El bolero se canta así* ao lado do chileno Lucho Gatica, nome bastante conhecido dentro desse estilo musical. Em 1969, Altamar Dutra gravou o LP *O trovador das Américas*, álbum contendo várias versões de boleros em espanhol para alcançar o público de toda América Latina e também da comunidade latina dos Estados Unidos. Altamar Dutra juntamente com Waldick Soriano, Agnaldo Timóteo, Nelson Ned e Lindomar Castilho são grandes intérpretes de boleros brasileiros. A maior parte do repertório desses cantores são dedicados ao gênero bolero, fato este, que ajudou a difundir cada vez mais esse gênero no Brasil. A canção *Que quieres tu de mim* está em métrica 4/4 e conta com uma instrumentação parecida da canção *Tortura de amor*, ou seja, a presença da conga é marcante nessa canção, porém, ela não apresenta o som dos metais como na canção de Waldick Soriano. Essa canção também se faz presente no disco *O trovador das Américas* com o título *¿Qué quieres tú de mí?*. Segundo Araújo, Altamar Dutra não conseguiu opinião favorável da crítica, e ainda não obteve na “produção historiográfica um reconhecimento à altura do talento que milhões de brasileiros lhe atribuem, porque ele ganhou destaque como intérprete de bolero, “gênero que no Brasil não é identificado nem com a ‘tradição’ nem com a ‘modernidade’” (p.358).

5.3 INTRIGAS E OPNIÕES – LUIZ AYRÃO

Luiz Ayrão nasceu no Rio de Janeiro no ano de 1942, ele é filho do músico Darcy Ayrão, e por esse motivo, cresceu em um ambiente musical e desenvolveu o gosto pela música. No ano de 1962 ele teve sua primeira canção gravada por Roberto Carlos *Só por amor*; e no ano de 1968 gravou seu primeiro compacto com as canções *Liberdade! Liberdade!* e *Canta menina*. Luiz Ayrão teve diversas canções censuradas como *Meu caro amigo Chico*, *Treze anos*, *Liberdade! Liberdade!*, dentre outras, e foi a partir desse momento que o cantor e compositor passou a utilizar pseudônimos para driblar a censura. Luiz Ayrão pertenceu ao grupo de compositores da Portela, e no ano de 1971 gravou um compacto juntamente com o compositor Picolino da Portela, no qual apresentam duas canções: *Puxa! Que luxo* (Luiz Ayrão) e *O amor e a despedida* (Picolino da Portela). O estilo apresentado pelo cantor Luiz Ayrão desde o início de sua carreira sempre foi o samba. Na época esse tipo de samba era chamado pejorativamente de samba-joia ou sambão, pois era um estilo romântico que se aproximava do bolero. Esse

samba era interpretado com guitarra, bateria e piano já a percussão que é o coração do samba ficava um pouco em segundo plano. Existe uma curiosidade que o cantor e compositor Paulinho da viola teria composto a canção *Argumento* no ano de 1975 pensando nesse tipo de samba que também inclui o samba-canção e a bossa-nova. Pois a letra da canção diz:

*Eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro
Ou de um tamborim*

Havia uma rejeição estética, mas também política, pois no início da década de 1970 o Brasil estava passando pelo momento mais violento da ditadura militar. Muitos artistas protestavam contra o regime, e esses artistas que estavam começando a se destacar na visão de uma parcela da sociedade, “não estavam preocupadas com a situação do país”. Porém no caso de Luiz Ayrão (como já foi citado anteriormente), além da canção *O Divórcio*, ele também gravou composições de Chico Buarque. É importante citar que o cantor Benito de Paula e o cantor Agepê também se enquadravam como cantores de sambão. A versão de Benito de Paula da canção *Apesar de você* foi censurada. Samba-joia foi utilizado pois joia era uma gíria da época para dizer que está tudo tranquilo e o nome sambão porque segundo uma parte da população, se tratava de uma música relaxada para todo mundo cantar alto sem “se esquentar demais”. É interessante observar que muitas músicas de Luiz Ayrão apontavam aspectos da tradição do samba como é o caso da canção *Porta Aberta*, que ele compôs para sua escola de samba *A Portela*. Hoje em dia, o samba joia se difundiu com o pagode romântico e faz bastante sucesso. A subjetividade existente no gosto musical é indiscutível, porém, hoje em dia quando ouvimos essas canções, percebemos que elas não são “bregas” ou “cafonas”, e que muitas dessas músicas possuem letras com carácter reflexivo, bem diferente de algumas canções que fazem sucesso no período contemporâneo.

A canção *intrigas e opiniões* gravado pela Odeon no LP do ano de 1974, está mais enquadrada no gênero dito como samba joia, o que na verdade, por se tratar de um samba canção romântico, recebeu esse termo pejorativo “samba joia ou sambão”. Marcos Napolitano observa que o samba canção é um gênero musical que ganhou muito

destaque no Brasil a partir dos anos 1940, desde então, ele nunca parou de ser comercializado até os dias de hoje. A canção *intrigas e opniões* apresenta uma linha de baixo muito característica do samba, e também uma levada de violão, porém apresenta o som dos violinos muito característico do bolero e também o som dos metais em diversos momentos da canção. A colocação vocal com um certo vibrato lembra um pouco o *bel canto*, pois se trata de um canto mais impostado e nem tanto falado como é no caso da *bossa-nova*.

No início deste capítulo foi citado que os três gêneros mais utilizados nas canções românticas são, o bolero, o samba e a balada pop; e que a sonoridade latino-americana mais utilizada nessas canções é o bolero. Nesse sentido, também será apresentado aqui nesse trabalho uma balada pop abolerada de Paulo Sérgio, chamada Última Canção. Essa música se encontra no primeiro compacto que ele gravou no ano de 1968. Esse disco fez muito sucesso no Brasil e vendeu mais de 60 mil cópias. Como foi dito no início desse capítulo, Paulo Sérgio foi acusado de imitador de Roberto Carlos, porém o cantor se defendia dizendo que era uma mera coincidência o seu timbre de voz ser parecido com de Roberto Carlos. O cantor Paulo Sérgio também gravou um compacto pela gravadora mexicana Raff, contendo duas versões de suas canções em espanhol, *La última canción* e *El día que partí*, no ano de 1973. Esse fato fez com que o cantor obtesse um alcance maior de público. Nessa canção, a presença marcante dos violinos lembra um estilo de balada abolerada.

6. LATINIDADES NA MPB E GÊNEROS AFINS.

Neste tópico será abordada a presença de latinidades no amplo espectro de gêneros que convencionou-se chamar de MPB. Estarão aqui incluídas também musicalidades que, embora não podendo ser totalmente enquadradas como parte da MPB, compartilhavam do gosto do mesmo público universitário, intelectualizado e de classe média nos anos 1970 e 1980. É o caso de formações musicais que refletiram no Brasil o movimento musical nos países vizinhos, que uniam elementos das músicas tradicionais com um discurso de esquerda politicamente engajado. É o caso também, por outro lado, de músicos que oriundos do campo do rock passam a ser percebidos como afins à chamada MPB.

A sigla MPB, acrônimo de “música popular brasileira”, escrita com maiúsculas como se fosse um gênero musical, mas ao mesmo tempo com a pretensão de sintetizar a tradição musical popular do país, surge por volta de 1965. Num primeiro momento, o acrônimo denominava a música nacionalista e engajada dos festivais televisivos da canção, de grande repercussão na época. A seguir, serão incorporados os artistas da tropicália, que propunham uma renovação estética da música popular no Brasil e críticos da tendência “nacional-popular” então associada à MPB. E com o tempo, serão incorporados também os compositores e intérpretes da Bossa Nova e novos artistas. Segundo Marcos Napolitano, “a MPB será um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical, sobretudo para os segmentos mais jovens e intelectualizados da classe média” (2002, p.64). Segundo Napolitano, a MPB estava no topo da hierarquia musical da época “tida como uma música ‘cult’, aberta a várias tendências, desde que chanceladas pelo ‘bom gosto’ dos setores intelectualizados ou pelas ‘ousadias’ das vanguardas jovens”. O autor acrescenta que, “com o surgimento das ‘tendências’ mineira e nordestina, sobretudo após 1972, o quadro se torna mais diversificado, incorporando outros materiais musicais (regionais) e tradições poéticas” (2002, p.71). Assim, irá também açambarcar outras inovações estéticas, que incluíam roqueiros mais assumidos como Rita Lee, Raul Seixas e o grupo Secos e Molhados, cujo cantor era Ney Matogrosso. Desta forma, vai se transformar num guarda-

chuva, um complexo de gêneros mais do que um gênero específico, que organizava um público e uma relação com o mercado.⁴⁰

Apesar da existência de um eixo principal dado pela tradição da música urbana carioca, dando uma impressão de continuidade histórica linear da tradição do samba, o conceito de MPB consolidado nos anos 70, na medida em que suas bases eram mais socioculturais do que estritamente estéticas, passou a dificultar seu próprio reconhecimento como gênero musical. A rigor, quase tudo poderia ser considerado MPB. Todos os gêneros e estilos, todas as tradições musicais, todas as posturas, conservadoras ou radicais, poderiam ter seu lugar no clube, desde que prestigiados pelo gosto da audiência que definia a hierarquia musical. Basicamente, ela era composta pelo jovem ou adulto intelectualizado e cosmopolita de classe média, habitante dos grandes centros urbanos brasileiros. A “definição” da MPB passava por critérios muito mais de tipo sociocultural, implicando em tipos de audiência, reconhecimento valorativo e circuitos sociais da cultura. (NAPOLITANO, 2002, p.73)

É devido a essa percepção subjetiva por parte do público da MPB de que se tratava de uma música culta, de qualidade e vinculada às boas causas, e pelas ligações que os músicos da MPB estabeleceram com músicos latino-americanos com os quais compartilhavam concepções políticas e estéticas, que iremos incluir neste tópico a produção de músicos brasileiros identificados com movimentos afins no continente. Entretanto, salta aos olhos que, apesar do caráter amplo e ausência de fronteiras definidas no conceito de MPB, as canções, os compositores e os intérpretes discutidos no item anterior não foram percebidos como pertencendo à essa categoria. E isso é tanto mais significativo quando se trata de músicos cuja produção estava ligada ao samba,

⁴⁰ Existem muitas reflexões no campo dos estudos acadêmicos da Música popular acerca do significado e do alcance da denominação MPB, e uma vasta literatura sobre o assunto, como pode-se ver no estudo da historiografia da música popular no Brasil realizado por Silvano Baia (2015). Uma boa síntese da formação da MPB, sua composição, papel social e relações com o mercado de bens culturais encontra-se em *História & Música*, de Marcos Napolitano (2002, p. 62-76).

portanto, dentro da “tradição da música urbana carioca”, como é o caso de Benito de Paula e Luiz Ayrão.⁴¹

A partir dos anos 1970, os elementos de latinidades nas canções da MPB se intensificaram devido às diversas trocas culturais e musicais que ocorreram na época. Uma referência interessante nesse sentido é o depoimento de Chico Buarque de Hollanda, em entrevista realizada no Canal Brasil, na qual o cantor e compositor descreve como se inicia sua relação com os países latino-americanos e sua aproximação com Cuba. O músico afirma que sua primeira ligação afetiva com a América Latina se deu através da música. Ele ouvia muito rádio na juventude e a programação na época contemplava músicas latino-americanas, entre outras, especialmente boleros e um pouco de tango. Segundo Chico Buarque, a partir dos anos 1970, a ligação entre os regimes militares da região suscita uma aproximação entre os artistas desses países que eram adversários desses regimes. Ele explica que no período da ditadura militar no Brasil se intensificou o trânsito de brasileiros nos países da América do Sul, num primeiro momento, na Argentina, que “era uma espécie de refúgio para os brasileiros”. Após a queda da democracia na Argentina com o golpe militar, “o ponto de encontro seguinte ficou sendo Cuba” (CHICO). Chico Buarque foi pela primeira vez à Cuba em 1978 e lá encontrou diversos artistas, escritores, dramaturgos, músicos, cineastas, de toda a América Latina.

⁴¹ É interessante observar essa distinção uma vez que muitos artistas que estavam fora do circuito da MPB apresentavam canções que se enquadravam em gêneros musicais inscritos na MPB, mas não eram socialmente considerados parte dela. Fica patente que não se trata de uma questão puramente musicológica, de diferenças perceptíveis de estruturação musical, mas de aspectos socioculturais. Essa discussão pode ser feita também no caso das denominações música “romântica” e “brega”, sendo a primeira muito mais favorável. Por que Paulo Sérgio foi considerado cantor “brega” e Roberto Carlos cantor “romântico” sendo que ambos cantavam o mesmo estilo musical? Porque Luiz Ayrão e Benito de Paula não foram considerados MPB e Paulinho da Viola ou Chico Buarque foram, sendo que todos eles cantavam samba? Alguns artistas pareciam ficar numa linha tênue entre serem incorporados ou não à MPB, como era caso dos nordestinos Zé Ramalho, Amelinha, Alceu Valença, Elba Ramalho e Raimundo Fagner, ou as cantoras Simone e Fafá de Belém. Posteriormente, outros artistas foram considerados estarem dentro do que seria uma “nova MPB” como Carlinhos Brown, Maria Rita, Ana Carolina, Marisa Monte, Arnaldo Antunes e outros. Assim, a MPB ainda continuava a operar como uma instância de consagração. Como escreveu Silvano Baia, é possível que “venha ocorrendo com o tempo uma diluição desta carga semântica da sigla MPB, um alargamento de suas fronteiras estéticas com a incorporação de gêneros antes marginalizados e o esvanecimento de seu aspecto ideológico em função das grandes mudanças do contexto político-social do país. Talvez para o senso comum hoje seu sentido inicial esteja bem enfraquecido, embora ainda não se possa colocar um sinal de igual a ‘música popular feita no Brasil’. Ainda há uma certa expectativa do que se vai ouvir quando se é informado que num determinado lugar ‘vai tocar MPB’”. (2010, p.142)

E eu comecei a ir com muita frequência (...) minha ligação passou a ser essa, em Cuba e depois na também na Nicarágua, durante algum tempo, e depois pronto, depois acabou. As ditaduras foram se acabando, a circulação ficou mais livre e eu já não canto tanto, já não viajo, claro, para cantar, e tenho e preservo algumas amizades desde esse tempo. (CHICO)

Segundo ele, viajar para Cuba tinha um "gosto especial" para os brasileiros, uma vez que, era considerado uma transgressão ir para lá e, nesse sentido, a atitude de realizar essa viagem já era considerada como um protesto contra o regime daquela época.

O que essa entrevista expõe com clareza e transparência, é uma postura que não era só dele, mas de um setor dos músicos populares brasileiros, aquele identificado com a MPB, e também de parcelas da intelectualidade latino-americana em geral e dos músicos em particular. No caso específico da música, essa ligação se expressa na aproximação desses músicos brasileiros com os movimentos que ficaram conhecidos como *Nueva Canción* e *Nueva Trova*.

Os eventos que estavam ocorrendo no mundo naquele período como a Revolução Cubana, a descolonização de países africanos e asiáticos, a Guerra do Vietnã e a rebelião antirracista mobilizaram mudanças que exigiam “energia revolucionária”, e esse papel foi assumido por diversos artistas da época. Nesse período havia um discurso de repúdio ao imperialismo, a defesa da soberania e a emancipação dos chamados países do “Terceiro Mundo” e a “Revolução social”. Nesse movimento de simbiose entre a música e a política surgiram esses movimentos citados acima.

A *Nueva Canción* foi movimento musical que incorporou elementos da música folclórica latino-americana, especialmente do Cone Sul, ao campo de produção da canção popular voltada para uma circulação mais ampla no mercado de bens culturais. As canções identificadas com o que se chamou de *Nueva Canción* possuíam temáticas que se opunha ao regime militar da época, ao passo que, a utilização da música folclórica expressava também uma determinada visão da sociedade, coerente com o texto literário. Para Israel Aquino e Vanessa Voltaire, o movimento da *Nueva Canción* teria sido impulsionado por três objetivos: a resistência ao imperialismo, a busca pela unidade latino-americana e o resgate e valorização do folclore e da cultura popular (2017, p. 2).

Segundo Tânia da Costa Garcia, as canções da *Nueva Canción* apresentavam características em comum, ainda que se conservassem diferenças regionais, em países

como o Chile, a Argentina e o Uruguai. Entre essas características Garcia menciona “o forte vínculo com a canção folclórica local, menos comercial; os cantautores Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui como referência dos movimentos e o repertório engajado, identificado com as ideologias de esquerda” (2015, p. 71). A autora cita também a proposição de uma unidade, uma identidade comum, latino-americana, que poderia ser identificada, por exemplo, na maneira como uma parcela dos músicos brasileiros se relacionaram com o movimento:

No Brasil, a Nova Canção teve uma trajetória muito particular. As primeiras apresentações deste repertório ocorreram somente na década de 70, em plena ditadura militar, quando a censura tentava excluir do circuito musical canções brasileiras que, de alguma maneira, faziam a crítica ao cenário político nacional.

Nomes importantes como Milton Nascimento, Elis Regina e Chico Buarque trouxeram para os seus álbuns canções de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, fizeram parcerias com intérpretes do porte de Mercedes Sosa, produzindo discos e shows, e até compuseram canções inspiradas na tradição musical dos países vizinhos. (Garcia, 2015, p.82-83).

No trecho acima percebe-se que o movimento *Nueva Canción* não foi difundido apenas nos países do Cone Sul, mas que se expandiu também para o Brasil. Nessa época, ocorreram vários intercâmbios entre artistas brasileiros e artistas envolvidos com o movimento da *Nueva Canción*. Milton Nascimento fez várias parcerias com Mercedes Sosa⁴² e com o Grupo Água, e conforme descrito na citação acima, Elis Regina e Chico Buarque gravaram músicas de Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui. A partir das décadas de 1940 e 1950 países como Argentina, Chile e Uruguai passaram por intenso processo de divulgação e crescimento da circulação de suas canções folclóricas, o que levou a um fortalecimento da cultura em torno delas.

Esse fato fez com que a partir dos anos 1960 essa canção tradicional ganhasse força e inspirasse compositores contemporâneos a produzirem nessa linha cancional, com temáticas de cunho social. Esse movimento e o cancionero dele decorrente passou a ser chamado de *Nueva Canción latino-americana*. No ano de 1963 acontecem dois marcos fundamentais para construção do movimento *Nueva canción*: o lançamento

⁴² Mercedes Sosa (1935-2009), nome importante da *Nueva Canción*, gravou muitas músicas baseadas no folclore argentino e era conhecida como a voz dos sem voz. Segundo Giménez (2016), o repertório e a performance de Mercedes Sosa integraram as lutas pela redefinição das representações do nacional e do popular nas décadas de 1960 e 1970. Ela foi defensora da integração dos povos da América Latina.

oficial do movimento do *nuevo cancionero argentino*, a partir da divulgação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero* e a edição do primeiro disco do *cantautor* uruguaio Daniel Viglietti *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*. O *Manifiesto del Nuevo Cancionero* foi escrito em 1962, por Armando Tejada Gómez, com a colaboração de Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia e Eduardo Aragón (cantores, intérpretes, poetas e intelectuais). O contexto no qual esse texto foi escrito era o do golpe militar instaurado em 1962, que depôs o então presidente Arturo Frondizi e inaugurou um período de instabilidade política na Argentina que iria culminar com o golpe militar de 1976 que instaurou uma ditadura de longa duração. O movimento do *nuevo cancionero argentino* foi lançado oficialmente com um concerto realizado em 11 de fevereiro de 1963 no *Círculo de Periodistas de Mendoza*. Segundo Aquino e Voltaire, o movimento possuía o interesse de buscar um novo tipo de identidade popular, indo ao encontro das concepções tradicionalistas, e “em especial a indústria cultural” (2017, p.08). Esse manifesto foi assinado por diversos artistas como, Ito 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; teve muitas adesões em toda a Argentina, incluindo artistas de rock. Segundo Caio Gomes, esse documento abarcava todos os princípios defendidos pelo movimento “a partir da discussão sobre o panorama da música popular argentina de então” (2013, p.31). As ideias apresentadas nesse manifesto influenciaram os outros movimentos surgidos posteriormente na América Latina, especialmente no Cone Sul, e a partir desse documento se compreende o desenvolvimento da *Nueva Canción* em países como o Chile e o Uruguai. Nesse manifesto se encontra a proposta de se criar “uma música que expressasse ao mesmo tempo o popular e o nacional, agregando a variedade de gêneros, ritmos, formas que a canção encontrava em cada região” (GOMES, 2012, p.32). Artistas como Buenaventura Luna e Atahualpa Yupanqui buscaram inovação do folclore em suas canções apresentando a canção tradicional de um jeito novo.

Em 1963, o movimento se espalhou por toda a Argentina e, a seguir, repercutiu em vários outros países da América Latina. No Uruguai, pode-se mencionar nomes como os de Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti e Los Olimareños. Viglietti lançou seu primeiro disco em 1963. Gravou canções de Atahualpa Yupanqui e um poema cubano de Nicolás Guillén, tornou-se um dos nomes de referência da canção engajada latino-americana. Na Venezuela, surgiram os artistas Allí Primera e Soledad Bravo; no México, Oscar Chaves e

Amparo Ochoa; na Nicarágua, os irmãos Carlos e Luiz Enrique e Mejía Godoy. McSherry observa que esse ressurgimento das músicas tradicionais ou folclóricas também ocorreu nos Estados Unidos (2017, p.27). De fato, é possível fazer um paralelo entre estes movimentos sul-americanos e o *Folk Revival* estadunidense na década de 1960, com a valorização das músicas tradicionais e temáticas de esquerda, tendo como uma das suas referências as canções politizadas de Woody Guthrie e como seus expoentes Pete Seeger, Joan Baez e o jovem Bob Dylan. Para Eduardo Carrasco, compositor e poeta chileno, fundador do grupo musical Quilapayún, a *Nueva Canción* foi um fenômeno continental. No trecho abaixo, Carrasco explicita o quanto o movimento da *Nueva Canción* se expandiu não só pela América Latina, mas também teve repercussões na América do Norte.

O que aconteceu no Chile foi o que trouxe mais força e maior influência, mas aconteceu em todos os países. Aconteceu no Brasil, muito forte; na Argentina também; no Equador houve um movimento muito importante; na Nicarágua, em Cuba, em todos os lugares. Se você fizer um raio X do que aconteceu naquela época na América Latina, o que aconteceu foi apenas um movimento continental de música de protesto, política ou denúncia. Foi um movimento continental e talvez eu até pudesse lhe dizer que era um fenômeno mundial, porque nos Estados Unidos há todos aqueles cantores com os quais também temos vínculo, como o Pete Seeger. O mesmo aconteceu na Itália, na Alemanha e em todos os lugares. Esse foi um movimento cultural muito poderoso que surgiu na América Latina, com uma direção americanista por muitos lados, foi na revista Casa de las Américas, que os literatos se juntaram, "o boom latino-americano" se formou com os grandes escritores que saíram do localismo, para o realismo mágico... Todos os grandes escritores da época foram lidos nesse sentido, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, foram lidos da América Latina para a América Latina como uma coisa nova. Eu acredito que o que começou a acontecer com a música foi um pouco o mesmo; isto é, os diferentes países começaram a apropriar-se de valores, sem nenhum problema de limite geográfico. (apud McSherry, 2017, p.34)⁴³

⁴³ Tradução livre da autora. No original: "Lo que pasó en Chile fue lo que adquirió mayor fuerza y mayor influencia, pero pasó en todos los países. Pasó en Brasil, muy fuerte; en Argentina también; en Ecuador hubo un movimiento muy importante; en Nicaragua, en Cuba, en todas partes. Si tu haces la radiografía de lo que pasaba en ese momento en América Latina, lo que pasaba era justamente un movimiento continental de música protesta, o política, o de denuncia. Era un movimiento continental y quizá hasta te podría decir que fue un fenómeno mundial, porque en Estados Unidos están todos esos cantantes con los cuales nosotros tuvimos vínculos también, como por ejemplo Pete Seeger. Lo mismo pasaba en Italia, Alemania, y todas partes. Ese era un movimiento cultural muy poderoso que surgió en América Latina con una dirección americanista por muchos lados, estaba la revista Casa de las Américas, que se unía a los literatos, se llamó "el boom latinoamericano", con los grandes escritores que salieron del localismo, que se ha convertido en el realismo mágico ... Todos los grandes escritores de esa época fueron leídos en ese sentido, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, se leyeron desde América Latina para América Latina como una cosa nueva. yo creo que lo que empezó a pasar con la música fue un poco lo mismo; es decir que los distintos países comenzaron a apropiarse de valores, sin, ningún problema de límite geográfico"

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970 surgiu no Brasil o grupo Tarancón. Segundo Tânia Garcia, o movimento *Nueva Canción* que ocorreu no país posterior à década de 1970, surgiu “graças ao trabalho do Tarancón” (2006, p.181) seguido alguns anos depois pelo grupo Raíces de América, e por músicos como Milton Nascimento e Elis Regina. A música latino-americana se difundiu no país, fato que contribuiu em 1978 e 1982 para o surgimento de um programa de rádio na Bandeirantes FM dedicado exclusivamente a *Nueva Canción*, chamado *América do sol*, citado no capítulo 1 deste trabalho.

A *Nueva Canción* chilena surgiu em meados dos anos 1960, período no qual ocorreram muitas transformações políticas, sociais e econômicas no país. Muitos estudantes e músicos jovens começaram a compor músicas com discurso político e social. Segundo J. Patrice McSherry, as músicas possuíam “raízes que estavam nas tradições folclóricas latino-americanas, e que falavam das lutas e das aspirações da época” (2017, p.27). Ainda segundo McSherry, a intenção desses jovens era compor músicas inspiradas em “marcos musicais e poéticas antigas chilenas ou latino-americanas, fato que fez nascer uma *nueva canción*, mais atual e mais moderna em seus elementos, mas mantendo a essência”. Segundo o autor “esses músicos reinventaram e modernizaram a música folclórica latino-americana, criando gêneros musicais novos” (2017, p.28). O argentino Atahualpa Yupanqui e a chilena Violeta Parra foram músicos que buscaram suas raízes entre os povos do Chile e da América Latina, e pode-se perceber esses elementos em várias de suas músicas, que refletiam muito das culturas populares, tanto na instrumentação como nas letras das canções.

En Cuba, a *Nueva Trova* surge em 1968. Nesse ano, o Centro de la Canción Protesta da Casa de las Américas uniu vários jovens *cantautores* que fizeram grandes contribuições para a formação de uma nova canção cubana no *Encuentro de la Canción Protesta*. Foi através dessa reunião que surgiu o agrupamento chamado de *Nueva Trova*, que foi um movimento musical cubano com repercussão internacional no âmbito da música popular. Seus principais representantes eram: Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Carlos Puebla, Vicente Feliú, Leo Brouwer e Noel Nicola. Segundo Mariana Villaça (2001, p.250), o tipo de canção propagada pelo movimento transitava entre os gêneros da música tradicional cubana, fundido a estilos variados como a canção de protesto latino-americana, a música pop, arranjos orquestrais dos Beatles e os experimentalismos sonoros do grupo Música Nova (a música das vanguardas eruditas paulistas da época). A

“velha trova” apresentava uma multiplicidade de sons como, *bolero, guaracha, canción, guajira, criolla, bambuco*, e uma melodia a duas vozes com acompanhamento de violão. Como a canção tradicional, a *Nueva Trova* abarca uma ampla variedade de estruturas temas e estilos, integrando assim, diversas tendências sonoras. Naquele período, os trovadores eram vistos pelo público estrangeiro como representantes da revolução.

Musicalmente, ainda que heterogênea, de um modo geral a *Nueva Trova* cubana é uma atualização e modernização da antiga trova, com letras politizadas. Segundo Robin Moore (Béhague; Moore, 2013), em artigo sobre a música cubana no *Grove Music Online*, o termo trova deriva de trovador, nome que se dava a violonistas compositores, no início do século XX, em Cuba, que evidentemente deriva de “trovador” (troubadour), como eram chamados os cantautores medievais. Vejamos como Moore define a “antiga” trova e outros gêneros cancionais cubanos da primeira metade do século XX:

Como é o caso da maioria dos outros países latino-americanos, uma quantidade significativa de música popular em Cuba tendeu a ser uma música sentimental lenta em vez de música de dança. Os gêneros sentimentais incluem a canción, o bolero e a trova tradicional (também conhecido como vieja trova). Eles são caracterizados por harmonias cromáticas estendidas, compasso binário moderado, influências estilísticas do lied alemão ou da ópera italiana ligeira e letras que aludem ao amor ou à relações pessoais. Várias composições de habanera da virada do século também são essencialmente canções de amor, embora o gênero tenha derivado da contradanza e tenha sido inicialmente destinada a dançar. A tradição da vieja trova cubana é de particular interesse, pois envolvia principalmente artistas negros e mulatos de classe média baixa em Santiago de Cuba, sem nenhum treinamento formal que, no entanto, demonstravam fortes influências da música artística em suas composições. Este é o repertório no qual o bolero latino-americano apareceu pela primeira vez, e se difundiu posteriormente pelo México e por toda a região. (Béhague; Moore, 2001)⁴⁴.

Ainda segundo Moore, a *Nueva Trova* “é uma forma de música de protesto que incorpora influências estilísticas de gêneros tradicionais e populares cubanos, do jazz,

⁴⁴ Tradução livre da autora. No original: "As is the case in most other Latin American countries, a significant amount of popular music in Cuba has tended to be slow sentimental song rather than dance music. Sentimental genres include the canción, the bolero, and trova tradicional (also known as vieja trova). They are characterized by extended chromatic harmonies, moderate duple metre, stylistic influences from German Lied or Italian light opera, and lyrics alluding to love or personal relationships. A number of turn-of-the-century habanera compositions are also essentially love songs, although the genre derived from the contradanza and was initially intended for dancing. Cuba's vieja trova tradition is of particular interest, as it involved primarily black and mulatto working-class performers in Santiago de Cuba with no formal training who nevertheless demonstrated strong art music influences in their compositions. This is the repertoire in which the Latin American bolero first appeared, later spreading to Mexico and throughout the region."

do rock, da música clássica europeia e de outras fontes” (Béhague; Moore, 2013)⁴⁵. Ainda que tenha surgido como movimento no final da década de 1960 seus antecedentes podem ser localizados em trovadores tradicionais.

As letras das canções eram voltadas para questões sociais e ideológicas. No Brasil muitas dessas músicas tornaram-se conhecidas pelo público através de versões e gravações de músicos brasileiros, particularmente, Milton Nascimento e Chico Buarque. Cuba encontrava-se em uma fase de várias transformações culturais e em decorrência desse fato foram inauguradas diversas instituições que visavam promover a concentração e o corporativismo no meio artístico.

6.1 TARANCÓN

O Tarancón era uma banda alternativa, que fazia seus discos de maneira autônoma, ou seja, longe do establishment das grandes gravadoras. Eles vendiam seus discos em shows e em distribuidoras independentes. Segundo Garcia, “ser alternativo significava viver ‘quase’ marginalmente: criticar o ‘sistema’, ser anti-sociedade de consumo, não se submeter às convenções da ‘sociedade burguesa’” (2006, p.179). Seguindo essa tendência, os músicos do Tarancón se vestiam como hippies e usavam cabelos longos. O grupo não possuía ideologia política definida, não eram filiados a nenhum partido e não se comprometiam com “militância associada à doutrina ou a um partido” (2006, p.180). O repertório da banda era engajado, o que atraía setores da esquerda, e em suas composições havia uma mescla de músicas do cancionero popular brasileiro e latino-americano.

Ressalte-se que a proposta do grupo Tarancón era de legitimar o pertencimento do Brasil à cultura latino-americana. Desde os anos 1960 houve na América Latina – principalmente nos países do Cone Sul – uma ideia associada ao movimento “terceiro-mundista”, a identidade latino-americana era mais uma vez uma “bandeira de luta” e as concepções nacionalistas e regionalistas formaram movimentos como a *Nueva canción* e Nuevo Cine, dentre outros. No Brasil surgiram vários músicos que cantavam ou compunham canções “reportando-se” à unidade latino-americana, mas segundo Tânia, ninguém havia abraçado essa causa tão integralmente quanto o grupo Tarancón. Parte

⁴⁵ Tradução livre da autora. No original: Nueva trova is a form of protest music incorporating stylistic influences from Cuban traditional and popular genres, jazz, rock, European classical music and other sources.

da cultura de vários países da América Latina foi trazida para o Brasil com a intenção de “unir os povos, quebrar fronteiras, já que a pobreza era igual, a exploração era igual e as soluções eram iguais” tendo em vista que enfrentávamos problemas sociopolíticos e econômicos similares. Na década de 1970 a ditadura militar que ocorreu em diversos países da América Latina, fez com que os “laços de identidade” se reacendessem. Como o grupo Tarancón não era vinculado aos principais meios de comunicação, raramente foi “interpelado” pelos órgãos repressores. Outro fator que pode ter desviado o olhar da censura, é o fato de suas músicas fazerem parte do cancionero popular latino-americano. É possível que os órgãos repressores achassem que a língua seria um empecilho para o grande público, e assim as suas canções não seriam capazes de disseminar ideias julgadas ameaçadoras ao sistema político vigente. As músicas do grupo Tarancón eram uma alternativa para as pessoas poderem manifestar publicamente sua repulsa ao sistema político repressor da época, fato que encorajava a resistência.

O grupo Tarancón se lançou no mercado em 1976 com o disco *Gracias por la vida* em 1978 com *Lo único que tengo*. Ambos continham um repertório formado por músicas da Nueva Canción chilena e por outras canções folclóricas de diferentes países da região. Os compositores comuns aos dois LP's eram Violeta Parra, Vitor Jarra e Atahualpa Yupanqui. A banda utilizava instrumentos típicos de países da América Latina como o *charango*, o *quena*, a *zampoña* e o *bombo legüero*. As capas dos discos também colaboravam para “evidenciar essa estreita relação com a cultura dos povos vizinhos; a figura de um mestiço com as mãos estendidas, faz uma alusão à letra da canção “*las manos son lo único que tengo*”, de Vitor Jara, que teve as mãos quebradas ao ser torturado e assassinado pela ditadura chilena em 1973. Eles lançaram vários outros LP's com músicas que remetiam ao folclore do Peru e da Bolívia, utilizando instrumentação típica mesclando a identidade brasileira com a dos demais países latino-americanos. As canções do Tarancón também possuíam uma temática que reivindicava o seu pertencimento à *Nueva Canción*, sendo políticas e amorosas ao mesmo tempo. O Tarancón exerceu influência sobre a chamada “arte engajada” dos anos 1970 e 1980 no Brasil. Eles se inspiraram na *Nueva Canción* e se aproximaram dos movimentos latino-americanos de esquerda. O Clube da Esquina e Milton Nascimento, ainda que sem uma postura tão engajada quanto a do Tarancón, da mesma forma tinha a intenção de divulgar as trocas culturais que ocorriam entre o Brasil e os demais países latino-

americanos, não somente para difundir o movimento *Nueva Canción*, mas para propagar a ideia de união entre os povos da América Latina. A música foi um grande meio de difusão da cultura latino-americana no país, uma vez que, naquela época, anos (1960 e 1970), as pessoas não tinham acesso aos meios de comunicação que temos hoje, ou seja, a informação não se espalhava com tanta velocidade como acontece nos dias atuais. Segundo Aquino e Voltaire (2017, p.2), os movimentos da *Nueva Canción* apresentaram desdobramentos na cena artística latino-americana nos anos 1980, com o surgimento do grupo Los prisioneros, na cidade de São Miguel (Chile) “cujas as (sic) canções se tornaram referência para militantes de movimentos antiditatoriais”. Nos anos 1990 também surgiram vários artistas que carregam em suas músicas muito das canções do movimento como, Charly Garcia (Argentina), Juan Luiz Guerra (República Dominicana), Jorge Drexler (Uruguai), Fito Paez (Argentina), dentre outros.

6.2 MILTON NASCIMENTO E O CLUBE DA ESQUINA.⁴⁶

O Clube da Esquina foi uma formação cultural constituída por um grupo de jovens músicos que se encontraram na cena musical da cidade de Belo Horizonte em meados da década de 1960. Inicialmente o agrupamento era composto por Milton Nascimento (apelidado de Bituca e tido como uma espécie de líder da turma), Fernando Brant, Márcio Borges, Ronaldo Bastos, Wagner Tiso, Toninho Horta, Lô Borges, Beto Guedes, Novelli, Nivaldo Ornelas, Tavinho Moura, entre outros. A história desse agrupamento, do ponto de vista de um de seus participantes, está descrita no livro de Márcio Borges *Os sonhos não envelhecem* (1996). O agrupamento apresentava uma nova perspectiva musical, desde a utilização de compassos quinários e de polirritmia, até a invenção de uma sonoridade própria para a harmonização de suas músicas, conforme descrito por Carlos Roberto Ferreira Menezes Junior em *Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras* (2016).

A percepção do Clube da Esquina como uma formação cultural foi utilizada por Menezes Junior, a partir da definição de Raymond Williams: “agrupamentos identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e

⁴⁶ Este item é uma versão reelaborada do texto originalmente desenvolvido para o meu trabalho de TCC *Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil: latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970*. (TOMÉ, 2019).

científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (p.83). Também foi utilizada por Luiz Garcia em *Coisas que ficaram muito tempo por dizes: o Clube da Esquina como formação cultural* (2000). Parece pertinente identificá-lo dentro do conceito de formação cultural, pois além de estarem desenvolvendo uma linguagem musical, utilizavam-se de diversas tendências musicais presentes nos anos em que a gravação dos seus LP's ocorreram. É importante ressaltar a ideia de unidade que o Clube da Esquina transmitia, pois existia uma grande cumplicidade entre seus membros. As características individuais de cada membro mesclavam-se “dando origem a resultados sonoros coletivos” (NUNES, 2005, p.12) e originais. O Clube da Esquina possuía uma característica singular, a de transitar sem dificuldades por vários estilos musicais, fato que dava às suas músicas um carácter híbrido, uma sensação de diálogo musical com outros países. As músicas produzidas por seus integrantes recebiam influências de diversos gêneros como a bossa nova, o jazz, e o rock and roll (sendo os Beatles a principal referência) e também das músicas latino-americanas (especialmente chilena, argentina e cubana), isso sem falar da variedade de estilos brasileiros presentes em suas músicas. Havia uma certa espontaneidade no agir e não necessariamente um planejamento estético para se criar uma linguagem musical nova. Entretanto, essa linguagem foi criada na prática, ao longo do tempo, e o agrupamento foi colocado em uma condição de “movimento” que ele não teria originalmente.

Também existia uma preocupação do Clube em produzir uma música que fosse “universal e ao mesmo tempo particular e local” (NUNES, 2005, p.14), como anunciado na canção *Para Lennon e McCartney* (Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant) do LP *Milton* (1970). Segundo Luiz Garcia, essa canção é emblemática pois anuncia essa conexão entre o local e o global. A letra dessa música fixa essas posições expressas nos versos “*Não precisam mais temer / Não precisam da solidão / (...) / 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, eu sou Minas Gerais*”. É essa mistura entre o local e o global que dá o carácter híbrido do grupo. Outro aspecto importante dessa canção é a referência, na melodia da primeira frase da canção, (*Por que vocês não sabem do lixo ocidental?*) à melodia que inicia a seção B da música dos Beatles, *I should have known better*. Outra influência da música dos Beatles nessa canção é o *riff* de baixo no refrão e a instrumentação de um modo geral (sonoridade da guitarra, pandeiro meia-lua, linhas melódicas de órgão e

baixo). É interessante observar, a partir do exposto acima, que o fato do Clube da Esquina ter feito uma referência direta à canção dos Beatles, é mais uma prova do peso do elemento globalizante nas músicas do Clube da Esquina, ou seja, é mais uma evidência da dialética entre o local (Clube da Esquina) e o global (Beatles) em suas músicas, que se expressa na frase “*sou do mundo eu sou Minas Gerais*”.

6.2.1 *Canción por la unidad latinoamericana*

Neste sub-item será analisada a *Canción por la unidad latinoamericana*, composta originalmente por Pablo Milanés⁴⁷ e presente no álbum *Clube da Esquina 2*, de 1978, em versão de Chico Buarque de Hollanda, que participa da gravação. Essa canção, pelo texto e contexto, é um dos exemplos mais emblemáticos do tema em discussão nesta pesquisa, especialmente neste item dedicado à MPB. Ela favorece a reflexão sobre o caráter híbrido do Clube da Esquina, com a mistura do local e do global. No caso dessa canção, essa mistura se dá através do apelo à unidade latino-americana, já presente no título e que é reafirmado tanto pelo texto literário, como pelo texto musical, particularmente na versão presente no LP *Clube da Esquina 2*.

Assim como Chico Buarque e Milton Nascimento, Pablo Milanés estava inserido no contexto político-ideológico da América Latina daquele período, no qual a ideia de unidade latino-americana tinha se amalgamado com a política das correntes de esquerda em diversos países, inspiradas pela vitória castrista em Cuba. O impacto da revolução cubana aparece, por exemplo, no louvor apologético à personalidade de Fidel Castro presente na canção de Milanés, na qual se ouve um coro de fundo que remete a uma aura de religiosidade. A combinação de coro com órgão tem suas origens na música de caráter

⁴⁷ Pablo Milanés nasceu em Bayamo (Cuba), em 1943, estudou música no conservatório municipal de La Habana e desde pequeno sua mãe, grande incentivadora, o levava a todos os concursos da cidade, programas de rádio e de televisão. Em 1960, Pablo começou sua carreira profissional atuando em grupos como o trio *Los Armónicos*, o conjunto *Sensación* e o *Cuarteto del Rey* (grupo de negro spiritual, no qual Pablo cantava na voz principal). Em 1963, ele compôs sua primeira canção chamada *Tú, mi desengano* e, desde então, começou a cantar em diversos clubes da cidade, até que em 1964 passa a fazer parte de um grupo chamado *Los bucaneros*. Pablo Milanés compôs sua primeira música voltada a temática social, *Mis veintidós años*, em 1965, ano em que o compositor completou seus 22 anos. O próprio compositor declara que essa música retrata a sua busca pelas raízes cubanas, com uma letra revolucionária que rompia com a tradição das canções românticas. Segundo Pérez, além das mudanças relacionadas às temáticas das canções, essa música representava um certo rompimento com as tradições que muitas vezes tendem a engessar a criatividade musical. Nessa época, Pablo cantava apenas com o acompanhamento do violão o que remetia à imagem de trovador solitário como a do cantor e compositor Bob Dylan. Além da ruptura com a tradição que essa canção representou, Pablo propôs uma relação de contrastes musicais misturando ritmos como *guarira-son* e *filin*. (Pérez, 2001, p.47)

religioso. A opção pelo coro (e a própria sonoridade do coro) e órgão no arranjo da parte final, justamente aquela que faz a louvação da revolução cubana e seu líder como um farol para as Américas, empresta um aspecto encomiástico à canção.

Nessa época, estavam ocorrendo muitos intercâmbios artísticos e parcerias entre cantores e compositores brasileiros e músicos de países da América Latina e Caribe. Essas parcerias permitiram muitas trocas musicais e poéticas que enriqueciam o repertório desses músicos e aproximavam cada vez mais o Brasil dos demais países latino-americanos, ao menos no plano da música consumida por uma parcela da classe média. Esse processo de hibridação cultural, além de um evidente impulso ideológico, também se apoiava no fato de o Brasil ter muitas coisas em comum com seus vizinhos latino-americanos, e, particularmente entre o final dos anos 1960 e 1980, apresentar uma conjuntura política fortemente direcionada pelos efeitos da Guerra Fria no continente. Ao longo desse período, quase todos os países da América do Sul viveram a experiência de regimes autoritários anticomunistas ou guerrilhas rurais e urbanas de esquerda. Nesse contexto, a *Canción por la unidad latinoamericana* se apresenta como uma espécie de manifesto de propaganda da ideia de unidade dos povos latino-americanos. Nela, o compositor Pablo Milanés exibe sua inconformidade diante de todos os conflitos históricos que, na sua concepção, separaram os povos latino-americanos, narrativa esta abraçada por Chico e Milton. Na versão de Milanés, gravada em 1976, essa narrativa se encontra, por exemplo, na segunda, terceira e quarta estrofes, reproduzidas abaixo:

*Sin embargo parecía
que todo se iba acabar
con la distancia mortal
que separó nuestras vidas*

*Realizaron la labor
de desunir nuestras manos
y a pesar de ser hermanos
nos miramos con temor*

*Cuando se pasaron los años
se acumularon rencores,
se olvidaron los amores,
parecíamos extraños*

É importante observar que, na narrativa do autor, a proposta de unidade latino-americana está vinculada a um determinado projeto político, qual seja, o da revolução socialista. Na sétima e na oitava estrofes, Milanés expõe a ideia de que a revolução

cubana seria um caminho de libertação que não teria sido seguido por outros países, uma vez que teria ocorrido um novo trabalho de separação, bloqueando a assimilação da experiência cubana.

*Explotando esta misión
de verlo todo tan claro
un día se vio liberado
por esta revolución*

*Esto no fue un buen ejemplo
para otros por liberar,
La nueva labor fue aislar
bloqueando toda experiencia*

Na passagem acima, o autor apresenta a ideia de que a revolução cubana, que teria sido uma libertação para os cubanos, não serviu de exemplo para outros países porque um novo trabalho de isolamento (*la nueva labor fue aislar*) teria sido realizado. Aqui o autor faz uma menção ao bloqueio econômico à Cuba realizado pelos Estados Unidos a partir de outubro de 1960, como retaliação do governo estadunidense às expropriações das companhias americanas e das propriedades de cidadãos estadunidenses em Cuba.

Milanés apresenta uma visão da História muito afinada com a do marxismo clássico, aquela de que a história teria uma direcionalidade, com a qual a narrativa da canção estaria afinada. Entende que a História passaria por cima de quem queira negar esse destino, qual seja, a unidade latino-americana que teria Cuba como farol. E conclui, na última estrofe com a apologia dos libertadores Simón Bolívar e José da San Martín, bem como de Fidel Castro.

*Lo pagará la unidad
de los pueblos en cuestión,
Y al que niegue esta razón
la historia condenará*

*La historia lleva su carro
y a muchos nos montará,
por encima pasará
de aquel que quiera negarlo
Bolívar lanzó una estrella
que junto a Martí brilló.
Fidel la dignificó
para andar por estas tierras.*

No trecho acima, parece que a história tem uma ideia, uma razão, alguma força motriz que a impulsiona em uma direção inevitável e irresistível. O autor acredita que os fatos passarão por cima de todo aquele *que niegue esta razón*.

Pode-se inferir que o compositor enfatiza os países que foram colonizados pela Espanha, a “América espanhola”, uma vez que ele faz menção aos nomes de Simón Bolívar e José de San Martín, líderes de processos de independência de países da América do Sul. Bolívar atuou em diversos países, particularmente Venezuela, Colômbia e Equador, “a Grã-Colômbia”⁴⁸. San Martín garantiu a independência da Argentina, e teve atuação decisiva também no Chile e no Peru. Ainda que esteja fora dos limites desta pesquisa estudar esse assunto, vê-se que a memória dos líderes dos movimentos independentistas foi apropriada por vertentes políticas de esquerda nas Américas até a contemporaneidade, a exemplo do “bolivarianismo”⁴⁹ de Hugo Chaves e Nicolás Maduro. Além do texto, naturalmente em espanhol, não há menção a nenhum herói libertador brasileiro ou algum evento político destas terras. Talvez faltassem argumentos para incluir o Brasil nessa narrativa, uma vez que os personagens da independência no país, como D. Pedro I, não se encaixam bem nesse figurino. A exceção seriam os líderes não conectados com as estruturas do poder colonial, dos quais o maior expoente foi Tiradentes. Porém, este não foi um libertador vitorioso e seu projeto era de independência regional e não comportava a unidade latino-americana.

Na última estrofe, Milanés expõe o seu posicionamento político ideológico e os rumos que deveria tomar essa unidade latino-americana com uma menção panegírica à Fidel Castro, que governou Cuba por 32 anos, sendo sucedido por seu irmão.

A inserção do Brasil nesse discurso cancional de unidade latino-americana se daria com o concurso de brasileiros. Chico Buarque de Holanda conheceu Pablo Milanés em fevereiro de 1978, na sua primeira viagem a Cuba, enquanto participava como júri de teatro do prêmio Casa de las Américas, onde também conheceu o compositor Sílvio Rodríguez e outros artistas da *Nueva Trova Cubana*. Chico Buarque se tornou parceiro de

⁴⁸Grã-Colômbia foi um país da América do Sul que reuniu alguns países como: Venezuela e Nova Granada (Panamá, Colômbia e Equador) entre 1819 e 1831. Esta unificação remontava ao sonho de Simón Bolívar de unificar as colônias da América Espanhola em uma única federação. Entre o final dos anos 1920 e início dos 1930 o país se dissolveu devido às diferenças políticas e partidárias entre os povos que criaram a república. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Gr%C3%A3-Col%C3%B4mbia>> . Acesso em: 30/03/2019.

⁴⁹O termo “bolivarianismo” foi amplamente utilizado pelo coronel Hugo Chaves, que, mudou o nome do país para República Bolivariana da Venezuela e incluiu a expressão “bolivariano” nas instituições do estado, a exemplo de *Universidad Bolivariana da Venezuela* e *Guardia Nacional Bolivariana*.

Milanés e fez versões em português de suas canções como, *Yolanda*, *Como se fosse a primavera* (*De que calada manera*), *Yo pisaré las calles nuevamente*, *La vida no vale nada* e *Homenje*. Pablo Milanés também gravou músicas de Chico Buarque como *Pedaço de mim* e *O que será* (*À flor da pele*).

Na releitura da *Canción por la unidad latinoamericana* feita por Chico percebe-se que Chico Buarque faz uma releitura da música com versos ora em português, ora em espanhol, a fim de promover uma relação de interdiscursividade e também, de alguma forma, mostrar a semelhança existente nas duas línguas. Segundo Marcelo Ferraz de Paula:

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 (2011, p10).

Podemos depreender do texto acima que, para o autor, a *Canción por la unidad latino-americana* além de fomentar a ideia de trocas culturais interlatinoamericanas, evidencia os aspectos que uniriam o Brasil à América Latina, a começar pelo fato de que vivemos no mesmo continente, mas considerando também a necessidade de se criar laços, maneiras de unir os povos fraternalmente para enfrentar os regimes políticos autoritários sob os quais estavam vivendo.

A busca pela unidade latino-americana é também fortemente identificada nos versos dessa versão da canção. As duas primeiras estrofes são mantidas como no original. Pode-se dizer que esta versão atenta para a inclusão do Brasil no projeto de unidade latino-americana. É interessante observar que a transição entre o espanhol e o português ocorre naturalmente, como em um diálogo feito em uma mesma língua. Assim, na terceira, quarta e quinta estrofes, os versos originais estão reescritos com partes em português, o que dá uma certa sensação de “portuñol”.

Versão Original

*Realizaron la labor
de desunir nuestras manos
y a pesar de ser hermanos
nos miramos con temor*

*Cuando se pasaron los años
se acumularon rencores,
se olvidaron los amores,
parecíamos extraños*

*Qué distancia tan sufrida
Qué mundo tan separado
Jamás se hubiera encontrado
Sin aportar nuevas vidas*

Versão de Chico Buarque

Realizavam 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

Que distância tão sofrida
Que mundo tão separado
Jamás se hubiera encontrado
Sin aportar nuevas vidas

As frases que enfatizam a desunião, que na visão do autor teria sido promovida como um projeto político das nações dominantes, são cantadas em português. Segundo Paula, esta condição brasileira de estar inserido na América Latina é revivida na canção, “com os opostos se tocando amorosamente: o português e o espanhol (2011, p.11)”. Para promover a unidade linguística e a inserção brasileira na América Latina, nota-se que também existe uma escolha criteriosa de se utilizar palavras como *mirassem* mais comum ao espanhol.

A partir daí, ocorre uma mudança na estrutura da canção em relação à versão original. A sexta estrofe do texto de Milanés é suprimida em favor de material novo, que começa a elaborar a concepção da História já observada no texto original, que aqui é mais desenvolvida e enfatizada. A sétima estrofe é uma reelaboração da penúltima estrofe de Milanés, em uma versão mais festiva, na qual a História seria “um carro alegre cheio de um povo contente”, que poderia ser lida como uma visão de senso comum da brasilidade, ou seja, uma visão estereotipada do Brasil e do povo brasileiro.

A oitava estrofe, assim como a décima e décima-primeira, também apresentam material totalmente novo. Todas essas estrofes estão em português. A última estrofe, também em língua portuguesa, não apresenta nenhuma narrativa com louvores apologéticos a personalidades, tal como se vê na canção de Milanés. Ainda que a ideia da revolução esteja presente, o compositor finaliza a canção com uma mensagem muito mais sutil:

*Já foi lançada uma estrela
Pra quem souber enxergar
Pra quem quiser alcançar
E andar abraçado nela*

Pode-se dizer que a versão de Chico Buarque, presente no LP *Clube da Esquina 2*, como o original de Milanés, apresenta um forte viés ideológico, porém de uma maneira mais indireta. Além da ideia da unidade latino-americana, o texto de Milanés remete à história da revolução cubana, que seria um exemplo para os demais países da América Latina. Milanés também faz referência ao desagrado que a revolução teria causado aos Estados Unidos, especialmente se tivermos em conta o contexto da Guerra Fria, que acabou isolando a ilha. Porém, na sua adaptação, Chico Buarque estava apresentando, “traduzindo”, a ideia de unidade latino-americana ao público brasileiro e referências tão explícitas e diretas a Cuba poderiam comprometer esse objetivo. Assim, ele optou por algo mais reflexivo, apresentando suas ideias do que seria o movimento da História. A versão de Chico Buarque também possui um clima mais festivo e de esperança, especialmente nos versos novos escritos em português.

Segundo Marcelo Ferraz de Paula, essa música foi composta por duas vozes distintas que remetem às diversas culturas latino-americanas dentro do projeto de unidade descrito pela canção: “um mesmo canto, um mesmo continente” (2011, p.11). Ainda segundo o autor, “ao final, passado o primeiro momento, de consciência da cisão identitária, o desfecho recupera a utopia da união como um horizonte a se percorrer” (2011, p.11).

6.2.1.1 *Trova, salsa e aspectos musicais na Canción por la unidad latinoamericana*

Musicalmente, ainda que heterogênea, de um modo geral a *Nueva Trova* cubana é uma atualização e modernização da antiga *trova*, com letras politizadas. Segundo Robin Moore (Béhague; Moore, 2013), em seu artigo sobre a música cubana no *Grove Music Online*, o termo *trova* deriva de *trovador*, nome que se dava a violonistas compositores, no início do século XX, em Cuba, que evidentemente deriva de “trovador” (*troubadour*), como eram chamados os cantautores medievais. Vejamos como Moore define a “antiga” *trova* e outros gêneros cancionais cubanos da primeira metade do século XX:

Como é o caso da maioria dos outros países latino-americanos, uma quantidade significativa de música popular em Cuba tendeu a ser uma música sentimental lenta em vez de música de dança. Os gêneros sentimentais incluem a *canción*, o *bolero* e a *trova tradicional* (também conhecido como *vieja trova*). Eles são caracterizados por harmonias cromáticas estendidas, compasso binário moderado, influências estilísticas do *lied* alemão ou da ópera italiana ligeira e letras que aludem ao amor ou à relações pessoais. Várias composições de *habanera* da virada do século também são essencialmente canções de amor, embora o gênero tenha derivado da *contradanza* e tenha sido inicialmente destinada a dançar. A tradição da *vieja trova* cubana é de particular interesse, pois envolvia principalmente artistas negros e mulatos de classe média baixa em Santiago de Cuba, sem nenhum treinamento formal que, no entanto, demonstravam fortes influências da música artística em suas composições. Este é o repertório no qual o *bolero* latino-americano apareceu pela primeira vez, e se difundiu posteriormente pelo México e por toda a região. (Béhague; Moore, 2001)⁵⁰

Ainda segundo Moore, a *Nueva trova* “é uma forma de música de protesto que incorpora influências estilísticas de gêneros tradicionais e populares cubanos, do jazz, do rock, da música clássica européia e de outras fontes” (Béhague; Moore, 2013).⁵¹ Ainda que tenha surgido como movimento no final da década de 1960 seus antecedentes podem ser localizados em trovadores tradicionais.

A *Canción por la unidad latino-americana* se insere em um gênero cancional e trovadoresco (no sentido da importância da mensagem do texto), e não é uma música de dança. O objetivo dessa canção é transmitir a mensagem do texto literário. É uma canção romântica (não no sentido da estética musical do século XIX, mas na concepção política e filosófica do romantismo). O andamento é confortável para o lirismo da linha melódica da voz, e a forma facilita a apresentação do texto cantado. Existem duas seções que se alternam, seguindo a forma do seguinte esquema: [intro A A B B A interlúdio A B B A B B B B B coda]. A seção A é mais lírica, com partes que se aproximam da fala, nas quais o

⁵⁰Tradução livre da autora. No original: "As is the case in most other Latin American countries, a significant amount of popular music in Cuba has tended to be slow sentimental song rather than dance music. Sentimental genres include the canción, the bolero, and trova tradicional (also known as vieja trova). They are characterized by extended chromatic harmonies, moderate duple metre, stylistic influences from German Lieder or Italian light opera, and lyrics alluding to love or personal relationships. A number of turn-of-the-century habanera compositions are also essentially love songs, although the genre derived from the contradanza and was initially intended for dancing. Cuba's vieja trova tradition is of particular interest, as it involved primarily black and mulatto working-class performers in Santiago de Cuba with no formal training who nevertheless demonstrated strong art music influences in their compositions. This is the repertoire in which the Latin American bolero first appeared, later spreading to Mexico and throughout the region."

⁵¹Tradução livre da autora. No original: Nueva trova is a form of protest music incorporating stylistic influences from Cuban traditional and popular genres, jazz, rock, European classical music and other sources.

problema (da separação dos povos latino-americanos) é apresentado; a seção B, cantada numa região mais aguda, possui características de um hino, sendo nela encontradas as partes de maior intensidade no louvor ao projeto de unidade e à revolução cubana. Interessante notar que o interlúdio apresenta um solo de órgão, e quando a música cresce para as estrofes finais, que se sucedem na seção B, há um coro de fundo que transmite uma aura de religiosidade que se coaduna com a mensagem do texto (ver p.24).

A música original apresenta elementos de salsa (descrito no capítulo 3 deste trabalho), por exemplo, na linha do contrabaixo. De acordo com Waxer (2011), a salsa é um

Gênero de dança popular urbana desenvolvido em Nova York e em Porto Rico durante os anos 1960 e 1970, baseado em estilos de dança cubana e incorporando elementos porto-riquenhos e influências do jazz e do rock. O termo "salsa" significa literalmente "molho", uma metáfora culinária de uma mistura condimentada que reflete as origens híbridas e o apelo contagiante da música.

Em termos estilísticos gerais, a salsa se assemelha aos seus antecedentes cubanos, fundindo princípios rítmicos e texturas da África Ocidental com estruturas melódicas e harmônicas ibéricas. A maioria das composições de salsa derivam do *son* cubano e formas relacionadas, como a anacrúsica *guaracha*. (Waxer, 2001)⁵²

Uma vez que se trata de uma *canción* ou *trova*, nela não se encontram muito evidenciados os ritmos que em geral associamos à música centro-americana, tal como a *salsa*. Estes elementos estão presentes, mas com maior sutileza, por exemplo, na contrametricidade da linha do baixo ou na levada do bongô.

A versão de Chico Buarque presente no LP *Clube da Esquina 2* segue, em linhas gerais, os aspectos musicais originais. Assim, a estrutura formal se mantém, com a organização das estrofes e o interlúdio de órgão, a instrumentação semelhante e o coro. Da mesma forma, mantém a estrutura de rimas nas traduções e mesmo nas estrofes novas em português, respeitando a ideia do original, fazendo com que a passagem de um

⁵²Tradução livre da autora. No original: Urban popular dance genre developed in New York City and Puerto Rico during the 1960s and 70s, based on Cuban dance styles and incorporating Puerto Rican elements and influences from jazz and rock. The term 'salsa' literally means 'sauce', the culinary metaphor of a spicy concoction mirroring the music's hybrid origins and infectious appeal. In general stylistic terms, salsa closely resembles its Cuban antecedents, fusing West African rhythmic and textural principles with Iberian melodic and harmonic structures. Most salsa compositions derive from the Cuban *son* and related forms such as the upbeat *guaracha*.

idioma para outro se mantenha “suave”, sem rupturas. Isso faz sentido, uma vez que o objetivo fundamental da versão presente no LP *Clube da Esquina* está em perfeita sintonia com o da canção original de Pablo Milanés, no que diz respeito à difusão das ideias que a canção propaga, com a ressalva de que Chico Buarque tem especial atenção em sua versão com a inclusão do Brasil no projeto de unidade latino-americana, conforme já mencionado. Porém, talvez até por isso, a versão do *Clube da Esquina 2* é mais festiva, alegre, e ainda que os elementos musicais cubanos estejam presentes, também há algumas adaptações à sonoridade do Clube da Esquina. A gravação de Milanés se inicia com uma breve introdução de violão dedilhado, entrando o piano e o baixo na primeira estrofe (A). A percussão (bongô) aparece na segunda estrofe. A bateria surge apenas na repetição da sessão A, em dinâmica crescente. Já na versão do *Clube da Esquina 2*, essa instrumentação está toda presente na introdução. A bateria, um pouco mais à frente do que na versão de Milanés⁵³. Ainda assim, com a presença do bongô, o ritmo latino se mantém, mesmo que um pouco diluído, o que faz sentido com os objetivos da versão: para incluir o Brasil, não poderia ser puramente cubana. Na seção B, o acompanhamento do piano apresenta uma figuração de semicolcheias (na escrita em compasso 4/4) que se alterna com as linhas melódicas que o piano faz na versão original, e remete às influências do rock no Clube da Esquina. Esse piano “martelado” não existe na versão de Milanés, na qual o piano acompanha a seção B apenas com linhas melódicas em contraponto com a melodia principal, ficando o preenchimento harmônico para o violão. Mesmo com estes detalhes, as duas versões são muito semelhantes no essencial.

Chico Buarque e Pablo Milanés estavam vivendo a efervescência de um período no qual a concepção de “arte engajada” teve grande repercussão entre os músicos da época. Pablo Milanés era um dos principais nomes da *Nueva Trova* cubana e Chico Buarque era um dos representantes mais reconhecidos de um estilo musical que estava nascendo, a MPB, que surgiu e se consolidou na chamada “era dos festivais” ao longo do regime militar, sendo identificada como oposição, em virtude de muitas canções de protesto, que por vezes não passavam no crivo da censura. Esses artistas trabalharam em parceria com Milton Nascimento, que por sua vez também apresentava uma música

⁵³Interessante observar que na versão presente no disco *Pablo Milanés ao vivo no Brasil*, de 1984, podemos notar uma batida na caixa nos tempos 2 e 4, típica da música estadunidense, incorporada no pop internacional.

engajada, com muitas misturas de sons e poéticas que recebiam influências diversas – como do rock, do jazz, da bossa e da música da América Latina.

6.2.2. San Vicente

San Vicente, música composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, é a faixa número nove do disco intitulado *Clube da Esquina*, de 1972. Segundo Cauana Oliveira (2013), o Clube da Esquina apresenta um conceito que pode ser enquadrado naquilo que viria a ser chamado de *World Music*, pois se trata de uma sonoridade híbrida que “criou uma síntese de vertentes” com base em diversos estilos: rock, jazz, música africana (especialmente do congado), espanhola, latino-americana, e também, é claro, da música popular do Brasil. Para Amaral, o LP *Clube da Esquina* “assumiu, mesmo sem ter tal pretensão, uma relevância na música brasileira, refletindo, por meio de suas letras e de suas harmonias elaboradas, o momento histórico da ditadura militar” (Amaral apud Oliveira, 2013, p.64). Assim, diversas canções do Clube da Esquina apontam para aspectos sócio-políticos da época, fazendo referência à sentimentos que eram despertados na população em decorrência do regime militar como, incerteza, preocupação e angústia. A canção *San Vicente* foi composta dentro desse cenário incerto e polarizado, no qual, nos debates intelectualizados, estavam em voga diversos temas e questões como, ufanismo, exílio, comunismo, identidade nacional, música popular brasileira, americanização, rock, entre outras discussões.

Países como Chile, Argentina e Uruguai viviam situações semelhantes a esta, o que fez com que diversos artistas conduzissem o foco do seu trabalho para ideias mais amplas que envolvessem toda a América Latina, movimento este que esteve na raiz do surgimento da *Nueva Canción* no Chile, na Argentina e no Uruguai, conforme foi anteriormente apresentado. Segundo Leandro Aguiar, a música *San Vicente* representa a “carta de intenções de Milton Nascimento para ingressar no movimento” (2015). Milton se aproxima desse movimento⁵⁴ e traz para suas músicas muitos elementos das musicalidades latino-americanas. *San Vicente* é uma música que apresenta alguns elementos específicos das sonoridades latino-americanas, como a mistura entre um compasso binário composto (6/8) e um ternário simples (3/4), sendo uma construção

⁵⁴É importante observar uma vez mais que a *Nueva Canción*, como movimento cultural, não tinha nenhuma organicidade. Tratava-se apenas de uma corrente de músicos, no Cone Sul, que compartilhavam de concepções estéticas e ideário político.

polirrítmica, assim como ocorre na *chacarera* argentina. Milton utilizou percussões que lembram o som do *bombo legüero*, (instrumento originário da Argentina), fato que evidencia sua intenção de incorporar a sonoridade da *chacarera* nesta canção. Porém, o arranjo apresenta sutileza na forma com que as percussões emulam sonoridades latino-americanas e fazem referência ao *bombo legüero*. Um papel semelhante ao do *bombo* poderia ser localizado nas congas. Ou seja, o parentesco com o *bombo legüero* neste caso não se daria pelo timbre, mas pela marcação dos tempos 2 e 3, especialmente na sessão final da música. Outro elemento a ser destacado é a levada claramente ternária feita pelo contrabaixo a partir dos 2'15", levada essa que é também bastante característica nas músicas cuja matriz rítmica é baseada na mistura 6/8 com 3/4.

No início da canção, o violão faz um acompanhamento dedilhado, enquanto Milton Nascimento canta utilizando o falsete como um recurso vocal, que, em algumas circunstâncias e em articulação com o texto, pode levar o ouvinte a sentir comoção e dramaticidade na música. O acentuado efeito de *reverb* na voz apresentado desde o início da música, da mesma forma, contribui para deixar o ouvinte com um sentimento paradoxal entre a delicadeza da vida e a tristeza expressa nos versos "Um gosto vidro e corte", "No corpo e na cidade" e "Um sabor de vida e morte".

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 tristeza expressa nessa estrofe da canção pode ser relacionada a uma ideia de tristeza que Milton Nascimento chama de "tristeza espanhola", que ele compara com uma certa tristeza na cidade de Três Pontas, em Minas Gerais. Em uma entrevista a Eric Nepomuceno, o cantor diz ao jornalista que existem muitos ecos da Espanha em Minas Gerais, como as festividades religiosas e as igrejas católicas. Milton Nascimento também apresenta sua ideia acerca da "tristeza espanhola", e faz uma conexão com a América Latina:

A tristeza espanhola? É como a tristeza das Gerais. Ela existe do jeito dela. Um jeito diferente das outras tristezas, que são talvez mais novas, e além disso a gente sabe tão pouco dessas coisas... não sei se a sede de Espanha acaba levando para um som hispano-americano. Mas deve ter algo em comum (apud Pacheco, 2014, p.136).

Na verdade, as festas religiosas e as igrejas em Minas Gerais têm muito mais a ver com a colonização portuguesa, embora saibamos que há muita proximidade cultural na península ibérica. Talvez essa “sede de Espanha” e de América Latina estivesse mais em Milton Nascimento do que entre os mineiros de um modo geral naquele momento histórico.

Pode-se supor que a manifestação dessa tristeza poderia estar ligada ao período autoritário e ditatorial que ocorreu em grande parte da América Latina nas décadas de 1960 a 1980. Isso está explicitado na fala de Fernando Brant, que em uma entrevista ao jornal *Correio Braziliense* afirma que *San Vicente*

Expressa o que estava vivendo e o que estava acontecendo na década de 1970 em toda a América Latina. O Bituca tinha feito a música para a peça *Os cavaleiros*, de José Vicente, interpretada por Norma Bengell. A cidade da peça era San Vicente. Mas acabou que não teve letra e resolvi usar o nome. San Vicente serve para todos os países da América Latina que viviam em situação de sufoco político provocado pelas ditaduras militares bravas. Por isso, falo no sabor de vidro e corte (Pacheco, 2014, p.136).

De fato, percebe-se que o compositor explora na letra da música o momento difícil pelo qual passava grande parte da América Latina. Há uma pequena pausa da primeira estrofe para a segunda estrofe, e a música recomeça em um andamento diferente, que soa um pouco mais festiva. Pode-se dizer que existe um paradoxo nessa música, que é melancólica e radiante ao mesmo tempo, como se quisesse passar a mensagem de que, por mais que houvesse opressão, também existia alegria e esperança na região. Os primeiros quatro versos da primeira estrofe exprimem exatamente isso. Parece que o compositor quer dizer que ser latino-americano (ter o “coração americano”) implica ao mesmo tempo em sentir “um sabor de chocolate” e um “um gosto de vidro e corte”, especialmente se tivermos em conta o contexto no qual a canção foi escrita. A levada do violão muda para uma sonoridade mais hispânica, com o uso do rasqueado, o que evoca a música espanhola através de uma técnica largamente utilizada na escola do violão flamenco, acrescentando-se a isso as percussões de Robertinho Silva, Luiz Alves, Nelson Ângelo e Paulinho Braga

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

Nessa estrofe Milton Nascimento canta fazendo alguns ornamentos (como trínados e *apogiaturas*) e no momento em que ele canta “estava em San Vicente as mulheres e os homens” surge um vocal no fundo que soa como um tipo de lamentação e remete aos coros das igrejas, juntamente com os badalos dos sinos que aparecem no final. Já na terceira estrofe, que traz à memória paisagens das cidades do interior, os sinos são mensageiros de boas e más notícias. Nas palavras de Andrade, “derramam alegria e tristeza, apreensão e saudosismo, compondo a atmosfera lúgubre que sombreia as tardes. Sinos que despejam melodias pela América Latina afora, por onde o catolicismo se alastrou” (2014, p.137).

Segundo o Gerard Béhague, *San Vicente* é uma canção um tanto remanescente do estilo da *tonada chilena* (2001). A *tonada chilena*⁵⁵ faz parte do acervo folclórico musical do Chile com uma grande riqueza rítmica devido a alternância e sobreposição de métrica, por exemplo 6/8 e 3/4 (também se trata de um ritmo muito parecido com a cueca chilena⁵⁶). Essa música também possui uma sonoridade específica que lembra a *chacarera truca*⁵⁷, principalmente a parte da percussão, quando o *bombo legüero* (ou mesmo a conga que desempenha o mesmo papel do *bombo legüero* a partir dos 2’ 15”) acentua os tempos 2 e 3. Aqui aparece, mais uma vez, a ligação com a Espanha, posto que

⁵⁵A tonada chilena é uma canção folclórica, cantada por uma ou duas vozes com acompanhamento de violão ou harpa. Este estilo musical apresenta diversas características como, temática melancólica, alternância e sobreposição métrica 6/8 e 3/4 similar a Cueca chilena. Ao longo do tempo, a tonada cumpriu diversas funções sociais utilizada em serenatas, casamentos, celebrações religiosas e canções com temáticas políticas como é o caso da *Nueva Canción*.

⁵⁶A *cueca chilena* é um gênero musical de origem ibérica cuja genealogia não está totalmente definida, existindo distintas interpretações. Para o musicólogo argentino Carlos Vega, a cueca teria tido inspiração na zamacueca, uma dança aristocrática importada da Europa, por volta de 1800. Disponível em: <https://es.wikipedia.org/wiki/Cueca#La_cueca_chilena>. Acesso em: 30/03/2019.

⁵⁷Chacarera é uma dança popular que se originou no nordeste da Argentina, sua instrumentação é formada basicamente de violão, violino, acordeon e *bombo legüero*. Esta dança apresenta ritmo ágil e caracter bastante festivo. A *chacarera truca* possui geralmente melodia em compasso 6/8, com acompanhamento de baixo e *bombo legüero* em 3/4 (FOLKLORE).

são musicalidades de países colonizados pelos espanhóis. Parece que há uma certa busca de Milton por esses elementos “espanholados”, que encontram-se diluídos nas novas músicas surgidas na América Espanhola.

A música *San Vicente*, segundo seu co-autor Fernando Brant, teria dado a Milton Nascimento grande visibilidade na América Latina e provocado uma identificação por parte de artistas latino-americanos (apud Diniz, 2012, p.104). Foi uma das duas canções de Milton Nascimento que Mercedes Sosa gravou no ano de 1977 (a outra foi *Cio da terra*, parceria com Chico Buarque) e desde então passou a ter o hábito de incluir canções brasileiras em seu repertório, algumas das quais obtiveram bastante repercussão como *Maria Maria* (Milton Nascimento e Fernando Brant), lançada na Argentina em 1982. Ela também realizou diversas parcerias com artistas brasileiros além de Milton Nascimento e Chico Buarque, como Gal Costa, Daniela Mercury e Beth Carvalho.

6.2.3. Volver a los 17

A música *Volver a los 17* está no álbum *Geraes* de Milton Nascimento, lançado em 1976, com a participação especial da cantora argentina Mercedes Sosa. A canção foi também apresentada no programa Chico & Caetano, exibido pela Rede Globo em 14 de março de 1987, com a interpretação de Mercedes Sosa, acompanhada por Milton Nascimento, Chico Buarque, Gal Costa e Caetano Veloso. *Volver a los 17* foi composta pela cantautora chilena Violeta Parra (1917-1967)⁵⁸ em 1962, e está inserida no álbum *Las últimas composiciones* (1966). Segundo Álvaro Menanteau, durante a ditadura de Pinochet (1973-1990), interpretar as canções de Violeta Parra, entre elas *Volver a los 17* e *Gracias a la vida*, era considerado suspeito pelas autoridades do regime militar (2008).

⁵⁸Violeta Parra era filha de camponeses pobres. Seu pai era professor de música e também trabalhava como inspetor e vigilante de um presídio. Sua mãe era dona de casa e costureira. Ela nasceu e cresceu juntamente com seus dez irmãos. A partir de 1949, começou a viajar por todo o Chile para aprender novos ritmos, danças e canções populares chilenas. Segundo o verbete “Violeta Parra” da Enciclopédia Britânica sua “música serviu de inspiração para a *Nueva Canción*, e seu trabalho começou a sintetizar as tradições folclóricas chilenas e sua crescente preocupação com as condições sociais” (tradução livre da autora). Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Violeta-Parra#>> Acesso em 02/05/2019. Segundo Gladir da Silva Cabral e Maria de Lourdes Souza Farias, Violeta Parra “teceu um perfil diverso e rico da identidade cultural do povo chileno que vivia nas regiões altas dos Andes, tornando-se uma estudiosa e divulgadora da cultura raiz do povo camponês do Chile” (2016, p.03). Ela influenciou a geração emergente que estava trabalhando naquilo que viria a ser a *Nueva Canción*. Segundo o verbete “Violeta Parra” no *Grove Music Online*, a cantora é considerada uma das principais folcloristas latino-americanas do século XX.

Porém, existem várias interpretações acerca do caráter dessa música. Osvaldo Rodriguez, por exemplo, em seu artigo *Violeta Parra: dos poemas de amor destinados al canto*, afirma que essa canção é “poética e romântica”, e que nela a compositora trata de assuntos relacionados ao amor puro, fazendo-a sentir como se estivesse voltado aos dezessete anos de idade (1999, p.1146). De fato, nessa música a compositora trata de sentimentos subjetivos que remetem às suas próprias experiências de vida. Pelo texto da canção, pode-se imaginar que a compositora considerava-se ingênua e pura quando tinha a idade de dezessete anos. Ainda segundo Rodriguez, a música trata “do poder transformador do amor” que a princípio, Violeta Parra constata nela mesma, e que poderia se estender para os demais ouvintes, espalhando valores como a pureza, a inocência e a sinceridade (p.1146). A canção possui um caráter reflexivo sobre o “destino, o pensamento e a maldade humana” (1999, p.1146), como se fosse um apelo para que as pessoas resgassem o sentimento de fraternidade e solidariedade, como uma criança, ou até mesmo um jovem que não vê maldade no mundo.

No artigo *Resistências e devires: um “bom encontro” a partir da literatura menor de Violeta em “Volver a los 17”*, Lima, Silva e Tótorra apontam não somente para os aspectos da vida de Violeta Parra, historicamente conhecida pelo seu “trovadorismo” e militância política, mas descrevem um pouco de suas sensações subjetivas como “se ela quisesse voltar ao passado, à inocência, a ser de novo criança”. Os autores mencionam que “los 17” também pode se referir “à idade dos dezessete anos e todas as peculiaridades da juventude, sua força e potência”. Além de ser uma fase na qual se define muito “do que somos ou do que seremos enquanto sujeitos no mundo”. (2018, p.177)

Ainda no artigo supramencionado, Violeta Parra é apresentada como uma “gritadora”, ou seja, aquela que apresenta canções que soam como a “voz da resistência” que posteriormente, se tornaram o “grito da resistência”. Parra dedicou boa parte de sua vida ao folclore e à cultura popular; ou seja, ela sempre esteve às margens da cultura dominante, o que levou Lima, Silva e Tótorra a inserirem no título de seu artigo a expressão “literatura menor”, termo que remete a uma literatura que estaria às margens da literatura canônica. Esse aspecto é importante pois mostra que sua trajetória no campo da música não poderia ser outra que não uma forma de resistência e desestabilização do sistema, desenvolvendo um trabalho que possui, portanto, uma implicação diretamente política. Conforme dizem os autores, Violeta promove “um escavamento das narrativas ‘menores’, uma reescrita das memórias coletivas e

individuais marginalizadas pelos discursos dominantes” (p.179). Por isso, ela incomodaria o poder instituído, pois em seu tempo, cantava a partir de um lugar social dos subalternos. Milton Nascimento, Mercedes Sosa, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gal Costa se uniram, no ano de 1987, tanto para prestar uma homenagem a Violeta Parra, ícone e precursora do movimento *Nueva Canción*, quanto para promover um encontro de músicos que Lima, Silva e Tótoro chamam de “cantores-gritadores”, que compartilhava inquietações político-sociais (p.177). Esses artistas se uniram com tudo o que eles representam na história da música popular brasileira e argentina, não só para dar voz e ênfase ao movimento da *Nueva Canción*, mas também para apresentar seu ideário em comum, e reforçar a ideia de união latino-americana.

Os álbuns de Milton Nascimento inseridos dentro do recorte temporal (anos 1970) expressam o espírito da formação cultural que é o Clube da Esquina. Grande parte dos artistas que participaram das gravações e dos arranjos dos discos do Clube da Esquina colaboraram na instrumentação dos álbuns de Milton lançados nessa época, a exemplo de *Minas* (1975) e *Geraes* (1976). Neste último, Milton Nascimento gravou apenas três canções próprias das doze faixas do LP, abrindo espaço para composições dos outros companheiros. Todos esses discos possuem uma grande representatividade na carreira de Milton Nascimento, que, por sua vez, era o líder desse agrupamento. Os artistas do Clube da Esquina ficaram juntos por quase uma década, por amizade, questões ideológicas e também pelo contexto histórico no qual o Brasil se encontrava. Os sentimentos anti-americanos e de resistência à ditadura militar estavam muito vivos nessa época, sendo assim, os artistas do Clube de Esquina se uniram a vários outros artistas do cenário da MPB e do movimento *Nueva Canción* para disseminar em grande parte da América Latina o sentimento de unidade e fraternidade latino-americana.

Os estilos musicais do LP *Geraes* são variados e o compositor faz várias incursões por diversas territorialidades do Brasil e dos demais países da América Latina. Milton Nascimento insere três canções em seu álbum que além de enfatizar as trocas culturais com o universo hispano-americano recorrentes em seus discos, evidencia o convite aos brasileiros para entrarem em contato com as culturas dos países vizinhos. As canções que Milton inclui em seu LP são: *Caldera* (Nelson Arraya), *Promessas de Sol* (Milton e Fernando Brant) e *Volver a los 17* (Violeta Parra). Os instrumentos utilizados na gravação destas músicas, como os *charangos* (que também aparecem em outras faixas), flautas andinas e *bombo legüero*, além da participação de Mercedes Sosa, do grupo chileno

Grupo Água e do violonista peruano Luiz Gonzalez Carpena (Lucho), reforçam o caráter latino-americano do trabalho. Milton Nascimento chama esses artistas latino-americanos para compor seu álbum com a intenção de dar destaque e peso para a sonoridade dos países vizinhos representados em seu LP.

A versão do Clube da Esquina da *Canción por la unidad latino-americana*, não apresentou grandes mudanças em seu arranjo comparado ao fonograma original do compositor cubano Pablo Milanés, sendo talvez uma tentativa de manter essa gravação mais próxima do ambiente musical de origem. Como também vimos anteriormente em *San Vicente*, o compositor mescla gêneros como a *Chacarera* argentina (música popular originária do noroeste da argentina) e a *Tonada* chilena (canção folclórica geralmente acompanhada por violão ou harpa). Além dos timbres e instrumentos, as letras das canções eram carregadas de sentimentos e discursos ideológicos compartilhados por parcelas da população do Brasil e dos demais países latino-americanos.

A canção *Volver a los 17*, de Violeta Parra, “é um clássico do cancionero popular latino-americano” (Barros, 2016 p.09). Para gravar essa canção, Milton Nascimento convidou a cantora argentina Mercedes Sosa, descrita por Barros como a “embaixadora da cultura latino-americana, por interpretar canções de brasileiros e outros compositores latino-americanos,” (2016, p.09) e seu violonista acompanhador Luiz Gonzalez Carpena (Lucho). Havia uma tendência de Milton Nascimento em incorporar não só os elementos da música latino-americana em suas canções, mas por vezes convidar instrumentistas e cantores oriundos de países da América Latina, como acontece na música *Volver a los 17*, e, com essa atitude, propagar a cultura latino-americana no Brasil e disseminar a mensagem de união do país com os países vizinhos.

Essa canção, na versão original de Violeta Parra, possui uma sonoridade que recupera um gênero folclórico chileno, a *Sirilla canción*, antiga dança geralmente executada por casais, originária do arquipélago de Chiloé, localizado ao sul do Chile. De origem espanhola, a *Sirilla canción* é um gênero musical descendente das *Seguidillas*, estilo a partir do qual formou-se uma família de danças: *Sirilla*, *Segrilla*, e a *Siguirilla* (Rodríguez e Kaliski, 1998, p.106). A canção original⁵⁹ da cantautora Violeta Parra, presente no LP *Las últimas composiciones de Violeta Parra*, de 1966, apresenta uma

⁵⁹Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=0e1o13CItv4>

instrumentação formada por *guitarrilla*⁶⁰ e *bombo legüero*, instrumentos utilizados para acompanhar danças e canções populares tais como a *Sirilla*. Na gravação de Parra existe uma clara preocupação da compositora em resgatar essa dança tradicional chilena que se manteve em uso até a década de 1920. Nessa versão, parece que há um “convite para a dança”, com o *bombo legüero* e a *guitarrilla* fazendo a condução rítmica em uma divisão métrica 6/8, assim como era feito nas *Sirillas* tradicionais.



Figura 28: Acompanhamento da sirilla
Fonte: RODRIGUES; KALISKI, 1998.

O exemplo acima, retirado do *Método de guitarra chilena*, de Kaliski e Rodrigues (1998, p.106), nos mostra exatamente como é a levada característica do violão dentro do gênero *Sirilla*.⁶¹

O rasqueado apagado na cabeça de cada tempo do binário composto (primeira e quarta colcheia) dá a sensação de deslocamento das segunda e quinta colcheias, como se houvessem as figuras colcheia pontuada e semicolcheia; um efeito sutil, percebido no

⁶⁰ Segundo o Grove Music Online, o termo *guitarrilla* é encontrado na Bolívia, Guatemala e Peru. Nos últimos dois se refere a um pequeno instrumento de quatro cordas usado para acompanhar canções ou dança. (TURNBULL, Harvey; SPARKS, Paul. (ii) Iberia, Latin America and the Pacific, In: *Guitar. Grove Music Online*. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043006>>. Acesso em: 19 Maio 2019

⁶¹ *Método de guitarra chilena* é um método de iniciação ao violão que, em sua primeira parte, *Estudio de la guitarra por música*, se assemelha aos métodos tradicionais de violão erudito, com estudos, preparados pelos autores, inspirados na música tradicional chilena. A segunda parte, *Acompañamiento de canciones*, é dedicada ao acompanhamento de canções de gêneros tradicionais do Chile. Na representação utilizada, a flecha indica a direção do movimento (para baixo ou para cima) no ataque às cordas. M indica o ataque com os dedos indicador, médio e anular. P indica o ataque com o polegar. O símbolo at com o círculo no meio da flecha indica o *rasqueado apagado*, que consiste em deslizar rapidamente os dedos (sem o polegar) concluindo o movimento com a palma da mão sobre as cordas (Kaliski; Rodrigues, 1998).

aparecem apenas um violão dedilhado, mantendo a pulsação ternária e com isso atribuindo leveza ao acompanhamento e à voz. Esses dois elementos (violão dedilhado e voz) fazem com que as estrofes apresentem uma característica declamatória, ou seja, a repetição das notas remete aos versos da canção, um caráter de “fala” enfatizando o texto de Violeta Parra. Já o ritmo do refrão apresentado nessa versão evoca a *chacarera*, o que faz muito sentido, uma vez que é um gênero típico da Argentina, país onde Mercedes Sosa nasceu. A mudança de instrumentação que ocorreu nessa versão, abriu novas possibilidades de arranjo, como por exemplo, uma pequena frase melódica ao final de todas as estrofes, executada simultaneamente pelo violão e baixo marcando a chegada do refrão. É importante ressaltar que este tipo de arranjo se tornou possível pela presença maior de instrumentos na gravação de Milton Nascimento e Mercedes Sosa. Esse ritmo remete a *chacarera* argentina (Para mais informações sobre esse ritmo, ver nota de rodapé no capítulo 9).

O nome *chacarera* segundo o *Grove music online* é derivado do termo *charca*, que significa fazenda, sendo assim, se trata de um gênero possivelmente criado por fazendeiros da região dos “pampas, as planícies da província de Buenos Aires”. Ainda segundo esse verbete a ancestralidade espanhola é bastante evidenciada com o uso da hemiola que alterna a métrica entre 6/8 e 3/4. Isso faz com que a música fique um pouco mais dançante no refrão. É interessante observar os intervalos melódicos que Milton e Mercedes fazem a partir da terceira estrofe: eles cantam juntos a quarta e a sexta estrofes e o terceiro, quarto e quinto refrãos, utilizando intervalos de terças menores, quartas justas e segunda maiores. No momento em que Milton Nascimento e Mercedes Sosa cantam juntos nas estrofes, a música ganha um caráter diferente, a ênfase textual passa a ser muito maior, e os intervalos melódicos ao mesmo tempo em que atribuem um certo peso e destaque para letra da canção, conferem uma certa leveza à música. Acrescente-se a isso as características vocais de ambos como, a voz limpa sem vibrato, os portamentos e as apogiaturas utilizadas nessa canção. O fato de cantarem juntos sem se preocuparem com as barreiras linguísticas, faz com que o apelo à unidade latino-americana ganhe mais força no Brasil.

Segundo Mateus de Andrade Pacheco, “as distâncias entre os países latino-americanos se erguiam física e simbolicamente”, pois nos anos 1970 pouco se sabia do que se passava do “lado de lá” das fronteiras, e nesse sentido, a música tentava minar essa separação. Ainda segundo o autor, a versão da canção *Volver a los 17* de Violeta

Parra interpretada por Milton e Mercedes, remete a esse sentimento e essa vontade de minar as fronteiras que nos separavam. (2014, p.52)

*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*

Na interpretação que Mateus Andrade faz deste trecho da canção, “os relatos musicais brotavam como ‘*el musguito en la piedra*’, se alastrando e varando divisas”, com a intenção de mobilizar o povo para a “comunhão de bens culturais e de sentimentos de sufoco com a situação política” (2014, p.152). Nesta visão, por meio da música se construía uma grande América Latina. Nessa época (os anos 1970 e 1980), Milton Nascimento se tornou um “símbolo da latinidade”. De fato, o músico estava envolvido com esse projeto, chegando a afirmações como a que segue:

A maioria das coisas feitas em Minas, em termos de música, assim, de teoria musical mesmo, são feitas no compasso que é usado em toda a América Latina, todos os países da América Latina, que é o 3 por 4 ou 6 por 8. Então a gente sente uma coisa que vem lá dos Andes ou sei lá de onde, desde a harmonia, do compasso, de tudo ...a coisa cai aqui dentro [aponta para o peito], então chega, bate, fica, filtra e sai. (Entrevista de Milton Nascimento no programa *Milton Nascimento Especial*, apresentado em 1981 na Rede Globo. Andrade, 2014, p.140).

É preciso relativizar e contextualizar essa declaração de Milton Nascimento. As premissas de que os compassos ternários ou binários compostos seriam aqueles usados em toda a América Latina e de que esses compassos seriam também aqueles da maioria das “coisas feitas em Minas” precisariam ser submetidas a uma análise crítica que está fora do alcance deste trabalho. Porém, sabemos que na Argentina temos uma forte presença do rock, gênero que privilegia o compasso quaternário. Mas mesmo o tango e a milonga, gêneros mais associados a uma identidade nacional argentina possuem em sua maioria compassos binários ou quaternários. Também na música centro-americana, com destaque para a música cubana, os gêneros mais representativos, com o *son* e *salsa*, estão em compassos binários. Da mesma forma, a *cumbia*, em suas versões colombiana e peruana, favorece o compasso quaternário. Por outro lado, quando Milton fala que a maioria das coisas feitas em Minas estariam em sintonia com esse suposto aspecto

ternário ou binário composto da música latino-americana, parece não ter atentado para a existência de repertórios relevantes no estado que não acompanham essa vertente, a exemplo da música sertaneja, de forte presença no Triângulo Mineiro.

O que se depreende da declaração de Milton, mais do que a posição musicológica com a qual ele pretendeu fundamentar a sua assertiva, é o envolvimento que ele tinha naquele momento com uma certa sonoridade latino-americana. Quando ele diz, apontando para o próprio peito, que “a coisa cai aqui dentro, então chega, bate, fica, filtra e sai”, embora pretendesse generalizar para Minas Gerais, ele estava na verdade falando de si mesmo. Ainda que inconsciente, o gesto de apontar para o próprio peito acaba sendo emblemático: era no seu peito de fato que batia forte essa sonoridade latino-americana e todo o contexto que a envolvia. Podemos especular que talvez ele sentisse a sua música e a de seus colegas do Clube da Esquina como a musicalidade representativa de Minas Gerais. Não por acaso, nesta fase Milton Nascimento lançou dois discos importantes em sua discografia, denominados significativamente de *Minas e Geraes*.

Ao longo dos anos 1970 e 1980, não era apenas Milton Nascimento que demonstrava interesse por essa parcela da produção musical da América Latina associada ao ideário de unidade latino-americana. Vários outros artistas incorporaram o sentimento de construir uma América Latina unificada através da música. Conforme anteriormente mencionado, Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, além de Milton Nascimento, se uniram a Mercedes Sosa no programa *Chico & Caetano* da Rede Globo, no ano de 1987, para exteriorizar “na plateia a ilusão de que as fronteiras do continente se diluíam em amplexos melódiosos” (Paula, 2011, p.15). Neste dia, eles entoaram a canção *Volver a los 17* fazendo um coro uníssono no refrão. Segundo Araújo, Garcia e Públio, os coros “que nas óperas e tragédias têm a função de trazer o ponto de vista do povo, servem literalmente como representação sonora do mesmo” (2018, p.5), dando ênfase naquilo que está sendo falado. No caso do Clube da Esquina, os coros também trazem a ideia de unidade, é como se eles quisessem dizer que estão unidos não somente pela música, mas que estão engajados na luta pela liberdade e pelos direitos civis.

6.2.4. Credo

A música *Credo*, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant, está inserida no LP *Clube da Esquina 2*, de 1978. Essa música também conta com a participação

especial do grupo Tacuabé⁶³ que traz a instrumentação típica de músicas da cultura popular sul-americana, como o *charango*, a *zampoña* e o *bombo legüero*. A música inicia-se com um coro cantando um trecho da canção *San Vicente* (Milton Nascimento/Fernando Brant, LP *Clube da Esquina*. EMI/Odeon, 1972) em *fade in* e *fade out* ao início e ao final da gravação. É interessante observar que tanto o *fade in* quanto o *fade out* estão sendo entoados por um coro *a cappella*, que nos remete a uma grande procissão e reafirma o fato desta música ter se tornado uma espécie de hino. Há uma certa aura de religiosidade nessa passagem, que se faz presente também em outros momentos da obra de Milton Nascimento, conforme observado na análise da *Canción por la unidad latino-americana*. Na verdade, essa ambiguidade ou sincretismo entre uma proposta política e uma fé religiosa já está presente no próprio nome da música. Credo é a oração que apresenta a profissão de fé de diversas confissões cristãs, entre elas o catolicismo romano, o luteranismo e o anglicanismo. No tratamento do texto poético da canção, o autor não utiliza a palavra “credo” do título, mas sim a expressão “tenha fé”, que compartilha o sentido de “acreditar”. Por outro lado, utiliza também a palavra “esperança” e os verbos “caminhar” e “semear”, o que indica uma fé em algo que será realizado.

San Vicente foi composta em um momento de recrudescência da ditadura, sua letra refletia o sentimento de tristeza e apreensão de parcelas da sociedade – especialmente estudantes, artistas e a intelectualidade de classe média – perante o regime militar. Segundo Milton Nascimento,

Essa música (“San Vicente”) se tornou uma espécie de hino. E o “Credo” também tem a mesma ideia – que é “vamos pra frente, todo mundo”. Nesse caso, usei o “San Vicente”, dando a ideia do povo, cruzado com o “Credo”... No fundo, é como se eu estivesse fazendo um *flashback*, jogando o passado para o presente e para o que vem (apud Garcia, 2018, p.65).

No trecho acima, Milton demonstra que tanto *San Vicente* quanto *Credo* possuem características de “hino”, compostos em períodos diferentes da ditadura militar. *San Vicente* foi gravada no ano de 1972, época em que o Brasil estava sendo governado pelo

⁶³ Tacuabé é um conjunto uruguaio composto pelos músicos, Pipo Spero (vocal, *charango*, violão, *zampoña*, *cuatro* e flauta), Pato Rovés (vocal, *charango* e violão) e Eduardo Marques (contrabaixo). O nome do conjunto foi dado em homenagem a um índio sul-americano que possuía esse nome. Tacuabé foi aprisionado por europeus e levado para ser exposto na França no século XVI. Millarch Aramis, Grupo Tacuabé. Disponível em: <<http://www.millarch.org/artigo/grupo-tacuabe>>. Acesso em: 03 jun 2019.

general Emílio Médici. O governo Médici, o período mais duro do regime militar, foi também marcado pela utilização de slogans como “Brasil, ame-o ou deixe-o”, a conquista do tricampeonato mundial da FIFA pela seleção brasileira de futebol em 1970, e o aproveitamento de canções de apelo cívico, a exemplo das marchas *Eu te amo meu Brasil* e *Este é um país que vai pra frente*. Nesse período, se intensificaram as torturas, perseguições políticas e mortes de vários opositores do regime. Segundo Garcia *et all*, a fase da ditadura em que o LP *Clube da Esquina* foi lançado é a mais violenta (2018, p.5). A música *San Vicente* retratava essa época. *Credo* foi lançada no LP *Clube da Esquina 2*, em 1978, momento em que se iniciava um processo de organização e mobilização da sociedade que iria se traduzir em grandes manifestações de massa na luta pela redemocratização do país. De certa forma, o ambiente político estava mudando, a possibilidade de enfrentar o regime estava amadurecendo e isso podia ser pressentido. A música *Credo* refletia essa esperança de mudança, que seria conquistada por um povo que “resiste”, que “insiste”, que “acorda” e que “assusta”. Segundo Sheyla Castro Diniz, Milton Nascimento e Fernando Brant recuperam os versos da canção *San Vicente* com a intenção de “conhecer o que foi feito para melhor prosseguir” (2012, p.153), ou seja, lembrar-se da realidade latino-americana de ditaduras e opressão, mas também, celebrar a “força do povo”, chamando-o para a luta, “para reorganização de movimentos estudantis e operários” (2012, p.135).

É interessante observar que não é a primeira vez que Milton Nascimento faz uma sobreposição de músicas. Isso acontece também no álbum *Minas* (1975), em sua primeira faixa *Minas (Instr.)*. Nela há uma colagem da música *Paula e Bebeto* deste mesmo LP. Pode-se perceber também que há uma conexão existente entre o álbum *Clube da Esquina*, de 1972, e o de 1978, pois neles existem sequências de transformações, com citações e articulações de trechos de uma música em outra, bem como a utilização de timbres e instrumentação semelhantes nos dois álbuns. É possível notar eventos musicais que se interligam, ainda que apresentados em canções com temáticas distintas. Nesse sentido, nota-se que esses álbuns foram criados com a concepção de produto artístico em si. Estes álbuns apresentam uma ideia de unidade, e não são apenas um amalgama de canções, reverberando uma concepção que já vinha do final dos anos 1960, da construção do álbum como um todo, cujo exemplo mais emblemático é o álbum dos Beatles *Sargent Pepper Lonely Hearts Club Band*. Além disso, no caso dos álbuns *Clube da*

Esquina 1 e 2, parece haver uma continuidade entre eles, que também é possível localizar nos álbuns *Minas* e *Geraes*.

A música *Credo* foi vetada pelos órgãos de censura em 09 de junho de 1978 por haver um convite ao povo “incitando-o contra o regime”. Em 13 de junho do mesmo ano essa música foi submetida a um novo exame, e recebeu um parecer positivo dizendo que se trata de um hino de fé “para caminhar melhor, de maneira forte, alegre e decisiva, semeando sonhos e esperanças na passagem”. (Apud Diniz 2012, p.136) Segundo Diniz, a música *Credo* provocou distintas interpretações “à direita e à esquerda do regime militar”. Alguns órgãos censores acreditavam que a música colaborava na imagem positiva da ditadura militar e que a sua letra era “condescendente a ordem”. Diniz em sua tese, observa que se a censura soubesse que a canção *Credo* iria se iniciar com trechos de *San Vicente* ela certamente iria suspeitar da intenção da canção, e acrescenta:

Independente dessa cogitação, o recurso de unir uma canção à outra se revelou bem interessante, pois demonstrava que seus compositores mantinham acesa a memória da época de intensa repressão, o que aliás, pode ter impulsionado Milton Nascimento e Fernando Brant a aderirem, posteriormente pela “Nova República”.(2012, p.137).

No trecho acima a autora confirma aquilo que já havia sido mencionado anteriormente sobre a intenção de Milton Nascimento em motivar o povo a lutar pela “Nova República” (período posterior ao Regime Militar). É interessante observar o fato de o compositor ter escolhido para essa música sonoridades da música sul-americana. É como se Milton Nascimento e Fernando Brant quisessem convidar não só os brasileiros para caminhar “*de mãos dadas com a alma nova*”, mas todos os demais latino-americanos. Nessa música Milton Nascimento dá ênfase ao seu latino-americanismo, ou seja, ele está tão imerso nesse universo que compõe uma música utilizando instrumentos típicos do Chile e da Argentina, como se quisesse demonstrar às pessoas que essa sonoridade está totalmente incorporada e orgânica. Para trazer uma atmosfera ainda mais latino-americana, ele convida músicos como Giusepe Spera Bellanca (uruguaio) no *charango* e *zampoña* e o grupo Tacuabé (uruguaio).

A música apresenta um compasso ternário simples 3/4, típico da *chacarera*, que também pode ser representada através da métrica 6/8. A *chacarera* tem sua origem na Espanha e foi antecederida por danças como, *galharda*, *corrente*, *canario*, *sarabanda*, *fandango* dentre outras. Seu nome passou a se consolidar a partir do século XIX em todo

o noroeste da Argentina e na província de Buenos Aires. Segundo Alberto Abecasis em seu livro *La chacarera bien mensurada* (2004, p.19), "a chacarera é um dos poucos bailes *criollos* da geração mais antiga que possuem plena vigência na atualidade"⁶⁴. O autor ainda acrescenta que ela ocupa um lugar de preferência entre os argentinos, uma vez que se trata de uma das danças folclóricas mais solicitadas nos bailes tradicionais de distintas regiões da Argentina. Pode-se afirmar que Milton Nascimento escolheu utilizar esse gênero sul-americano novamente para dar a noção de continuidade uma vez que a música *San Vicente* está no ritmo da *chacarera*. Carlos Menezes Júnior em sua tese de doutorado, faz um mapeamento dos elementos composicionais em 22 discos do Clube da Esquina do ano de 1967 até 1979. No LP *Clube da Esquina 2* ele aponta que a música *Credo* possui os seguintes elementos: modalismo misto, o uso do acorde Vm7, acordes de mesma estrutura com distância de terças, presença das notas de tensão na construção melódica e/ou harmônica e acorde com a sétima no baixo. A seguir Menezes explica cada item citado acima, mostrando exemplos nas músicas do Clube da Esquina. Segundo o autor, o modalismo misto é "um procedimento composicional em que as bases de estruturação são essencialmente *modais*, porém com os *modos* misturados tanto na constituição melódica quanto na harmônica" (2016, p.170). Menezes observa que o termo *modalismo misto* é utilizado apenas para descrever progressões harmônicas e melódicas inseridas dentro do sistema *modal*; se a música apresentar características de um *hibridismo tonal/modal*, e possuir uma "seção modal" com mais de um modo, ela se enquadra dentro da definição de modalismo misto. Sobre o uso do acorde Vm7, o autor explica que há duas vertentes que definem a função desse acorde. A primeira diz que o acorde de Vm7 está no dentro do contexto modal (com uso "vinculado aos campos harmônicos modais). A segunda vertente está âmbito do tonalismo, no qual o acorde é considerado um "dominante menor" que segundo o autor é "fonte de ampla discussão acerca da problemática funcional que o envolve no interior do tonalismo" (2016, p.183). O autor apresenta a interpretação de vários autores sobre esse tema, até chegar a interpretação de Freitas que descreve que o acorde Vm7 tem sim a função de dominante, porém seu uso é "peculiar, desviante, uma dominante-contraventora que assimila a condição de exclusão e, sem deixar de contravir, quer ser aceita" (Apud Menezes, 2016, p.184).

⁶⁴ Tradução livre da autora. No original: "La chacarera es uno de los pocos bailes criollos de la generación más antigua que tienen plena vigencia en la actualidad".

Menezes afirma que essa é a definição que melhor se encaixa em algumas músicas do Clube da Esquina, por se tratar de uma formação que apresentava “uma confluência de várias culturas musicais, localizava-se no eixo da contracultura, da contestação, do engajamento pela renovação” (2016, p.184). Porém, o autor afirma que as duas vertentes sobre o acorde Vm7 (tonal e modal) se “apresentam de forma conjunta e não excludentes” (p.185). Sobre os acordes de mesma estrutura com distâncias de terças, Menezes aponta para o fato de que o uso dos acordes “com estruturas semelhantes ou muitas vezes idênticas, separados a uma distância de uma terça menor” é recorrente nas músicas do Clube da Esquina. As terças maiores também aparecem “separando acordes de mesma estrutura” (p.215), mas as terças menores são mais comumente utilizadas. Os usos dessas progressões “integram-se ao conjunto de opções que visam buscar caminhos harmônicos menos óbvios”, e ampliar as possibilidades musicais; “algumas transformações cromáticas advindas da exploração desse recurso possibilitam a ampliação do repertório de efeitos contrastantes e de ‘surpresas’ (p.215). A presença das notas de tensão (nonas, décimas primeiras, décimas terceiras) na construção harmônica e/ou melódica é bastante utilizada pelo Clube da Esquina, porém segundo o autor, como uma particularidade: “a ênfase nas notas de tensão se dá não pelo acúmulo delas e sim pela omissão das outras”, o que faz com que a resultante sonora do acorde seja menos “saturada”, além de expandir “a gama de sonoridades e efeitos, aumentando o leque de combinações texturais” (p.220). Os acordes com a sétima (terceira inversão) no baixo são frequentemente utilizados nas músicas do Clube da Esquina. Segundo o autor, essa inversão pode parecer “como resultado do desenho melódico do baixo, outras como consequência do uso do baixo pedal outras de saltos ‘bruscos’ sem a preocupação de preparar ou resolver a sétima que está no baixo”. Esse acorde resulta em “uma sonoridade mais rica em tensões intervalares e, por isso mesmo, mais ‘instável’” (p. 227). Todos esses elementos citados acima foram encontrados apenas na canção *Credo*, fato este que demonstra a peculiaridade, das músicas do Clube da Esquina. Vê-se que existe um certo cuidado de Milton Nascimento e dos demais músicos em experimentar sonoridades diversificadas e em deixar evidente as suas propostas estéticas. No caso de *Credo*, os timbres dos instrumentos evocam um universo étnico explicitando o fato da música estar ligada a um povo (neste caso, aos povos sul-americanos).

É interessante observar as diferenças existentes nos vocais de *San Vicente* e de *Credo*: no primeiro, Milton Nascimento canta utilizando o recurso do falsete, que deixa a música com um ar mais melancólico; já em *Credo*, Milton canta de um jeito mais vigoroso, até mesmo por estar cantando em uma região de conforto vocal, dando ênfase as palavras:

Tenha fé no povo que ele resiste
 Tenha fé no nosso povo que ele insiste
 Tenha fé no nosso povo que ele acorda
 Tenha fé no nosso povo que ele assusta

Neste caso, parece que a música está sublinhando o texto, através da suas inflexões e pausas. Um exemplo disso é o breque após a frase “Tenha fé no povo que ele resiste”, que tem o efeito de colocar o texto em destaque. É interessante observar que na canção *San Vicente*, depois da segunda estrofe, o baixo e o piano fazem a mesma linha de condução utilizada em *Credo* no refrão (*tenha fé no nosso povo que ele acorda*).

No ano de 1979, Milton Nascimento gravou o LP *Journey to Dawn* com a intenção de difundir seu trabalho pelos Estados Unidos. Nesse disco, percebe-se que Milton utiliza uma formação instrumental que o aproxima da *World Music*, deixando evidente seu propósito em atingir outro público. Embora a versão de *Credo* presente nesse LP também esteja em compasso ternário, perdeu o caráter étnico da versão anterior e apresenta uma sonoridade mais aproximadas daquela mundialmente percebida como brasileira.

6.2.5. Promessas do sol

A música *Promessas do sol* foi gravada no LP *Geraes* de 1976, composta por Milton Nascimento e Fernando Brant. Ela conta com a participação especial do Grupo Água (conjunto chileno, que gravou várias faixas desse LP) utilizando instrumentos típicos da Argentina como o *charango*, do Chile como a *zampoña* e também atuando como parte do coro. Pode-se perceber que essa música apresenta elementos andinos, especialmente na introdução e no final, com as flautas típicas, o *charango* e a percussão, ao longo da música. Essa canção é a faixa 8 do disco, e vem logo após a música *Caldera*, fato que evidencia o contraste entre as duas canções. *Caldera* possui um tom celebrativo,

com muitos elementos da musicalidade andina. Já a canção *Promessas do sol* possui uma atmosfera mais densa e monótona, que também traz elementos andinos, porém, com um lamento, no texto literário, que pode ser entendido como sendo sobre o cenário em que os povos nativos se encontravam. Isso pode ser deduzido das frases, “eu não sou forte mais”, “sou o fim da raça”, “chamo pela lua de prata para me salvar”, “me levaram tudo que um homem podia ter”:

Você me quer forte
E eu não sou forte mais
Sou o fim da raça, o velho que se 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 podia ter
Me cortaram o corpo à faca sem terminar
Me deixaram vivo, sem sangue, apodrecer

Segundo Diniz, a música *Promessas do sol* é “uma das poucas composições de Brant em que nenhuma solução parece ser possível para o momento vivido” (2012, p.123). Esse fato pode ser percebido através dos seguintes versos:

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?

Nessa estrofe acima pode-se perceber que existe um certo pessimismo, é como se o indígena não confiasse mais no homem branco e não tivesse mais esperança de mudanças que os pudessem motivar a serem “justos”, uma vez que os homens brancos levaram deles “tudo que um homem precisa ter”. Segundo Diniz, o compositor Fernando Brant faz uma afirmação “descabida” sobre essa canção, dizendo que escreveu a letra da canção em 1977 sob o impacto do “pacote de abril” do presidente Geisel, “que foi um retrocesso institucional”. Brant afirmou que “estava realmente indignado” (apud DINIZ, 2012, p.105). Segundo a autora, essa afirmação é descabida pois a música *Promessas do sol* foi gravada em 1976 no LP *Geraes*, e as medidas conservadoras instituídas pelo governo Geisel se deram em 1977. Esse fato não exclui o caráter político da letra da

canção, embora, segundo Diniz “pelas evidências, este não possa ser direcionado para o sentido que o autor atribuiu” (DINIZ, 2012, p.105).

Essa música demonstra a realidade dos indígenas, não apenas os brasileiros mas também aqueles dos demais países latino-americanos. A mistura da sonoridade latino-americana com os sons que remetem a musicalidade das canções indígenas, refletem o compartilhamento e a identificação com os problemas enfrentados pelos povos originários do continente. O verso “*Você me quer forte e eu não sou forte mais, sou o fim da raça, o velho, o que já foi*” exprime a insatisfação do indígena com a sociedade brasileira. É como se eles próprios se definissem como *o que já foi*. Segundo descrito no artigo da Revista Ensaio *Quando o olhar sociológico busca um povo invisibilizado: a questão indígena e a produção musical de Milton Nascimento*, parece que existe uma cobrança para que o indígena seja heroico, assim como era descrito nos romances “alencarianos”, por vezes querem que eles sejam fortes, belos e justos (2011, p.47). Milton Nascimento e Fernando Brant fazem uma crítica à situação dos índios brasileiros, que sofrem impactos devido aos “males do desenvolvimento econômico no Brasil, e que lutam para continuar existindo em uma sociedade na qual há muito tempo não são percebidos de fato” (2011, p.47). No Brasil existe uma política, econômica, social, cultural e territorial, nas quais os índios disputam contra a “invisibilidade e segregação” que são impostas a eles ao longo de muitos séculos. Milton Nascimento faz eco a essa disputa “possibilitando o trânsito desta inclusive para o campo artístico” (2011, p.47).

Nas tabelas apresentadas por Menezes Júnior para o mapeamento das músicas do Clube da Esquina, na canção *Promessas do sol* ele marca a opção “aberturas vocais a duas ou mais vozes e/ou presença de contracanto instrumental” (2016, p.149). Através da escuta do fonograma podemos perceber que *Promessas do sol* apresenta ambas características. O autor explica que esses são recursos bastante explorados pelo Clube da Esquina que os “contracantos instrumentais utilizados nos arranjos apresentam caráter tanto *passivo* quanto *ativo*, sendo que o segundo aparece com maior frequência” (2016, p.245). Os timbres são variados e não mostram um padrão específico de combinação instrumental. Milton Nascimento explora bastante os recursos vocais de sua voz, utilizando tanto efeitos de *reverb* e *delay* quanto a espacialização “proporcionada pelo sistema estereofônico para criar texturas a duas ou mais vozes muito peculiares”. Segundo Menezes Junior, Milton se vale do timbre característico de

seu falsete para fazer “cruzamentos melódicos e interações rítmicas complexas”, utilizando também fonemas variados (2016, p.245).

6.3 SANGUE LATINO: BANDIDO CORAZÓN

Ney Matogrosso irrompeu no cenário musical como cantor do trio Secos e Molhados, que atingiu rápido e estrondoso sucesso com o seu primeiro álbum homônimo *Secos e Molhados*, de 1973. O grupo era uma novidade um tanto difícil de ser classificada: misturava elementos do pop, do rock e da canção brasileira, com uma apresentação cênica teatral surpreendente. Ney Matogrosso permaneceu no grupo no seu segundo álbum, seguindo depois uma exitosa carreira solo, firmando-se como um dos mais originais cantores da MPB. Gravou diversas canções que possuíam o texto em espanhol e que também remetiam a musicalidades latino-americanas, o que pode ser observado em diversos discos do cantor/compositor lançados nos anos 1970. No álbum do grupo Secos e Molhados de 1973 podemos verificar a canção *Sangue Latino*, e no disco do mesmo grupo lançado no ano de 1974 se destacam as canções *Tercer Mundo* (música de João Ricardo sobre texto do escritor argentino Julio Cortázar) e a canção *Toada&Rock&Mambo&Tango&etc* (João Ricardo, Luli), música que, apesar de não possuir o uso das tradições musicais da América hispânica, faz menção a alguns gêneros em seu título. No seu primeiro álbum solo, *Água do Céu-Pássaro*, de 1975, ele apresenta a canção *América do Sul* com uma letra que remete a um certo louvor a América do Sul e Central, além da canção *Coubanakan*, com texto em espanhol e rítmica cubana, a começar pelo solo inicial do bongô. No LP solo *Bandido*, lançado no ano de 1976, encontramos quatro faixas com características que aludem à música de países latino-americanos: *Bandido Corazón* (Rita Lee), *Pa-Ran-Pan-Pan* (De Carlo), *Airecillos* (Marlui Miranda) e *Ponta do Lápis* (Clodomir Souza Ferreira / Rodger Franco De Rogerio).

Sangue Latino, canção composta por João Ricardo e Paulinho Mendonça, foi lançada em 1973 pelo grupo Secos e Molhados no álbum homônimo *Secos e Molhados*. A letra da canção, a começar pelo título, expressa as circunstâncias do indivíduo latino-americano, seus conflitos e sua busca pela liberdade. A letra desta canção tem que ser pensada em relação àquele período histórico, repleto de ditaduras militares. Pode-se dizer que essa música remete a um certo espírito da época que reforça tanto o apelo de união latino-americana, quanto à identidade latina. Essa canção, por um lado, expõe o processo doloroso da dominação colonial imperialista vivida por todos os povos latino-

americanos: “os ventos do norte não movem moinhos / e o que me resta é só um gemido / minha vida, meus mortos, meus caminhos tortos / meu sangue latino /minha alma cativa”. Por outro lado, ressalta a resistência a essa dominação através dos versos: “rompi tratados, traí os ritos / quebrei a lança, lancei no espaço / um grito, um desabafo / e o que me importa é não estar vencido. É como se os compositores quisessem levar as pessoas a compreenderem a grandeza que é sermos latinos e que a união dos povos faria de nós mais fortes contra as dominações imperialistas. Entretanto, a latinidade nesta música está apenas no texto literário. Na parte musical podemos perceber um *riff* de baixo na introdução, e uma meia lua marcando o ritmo 4/4, o violão de 12 cordas também aparece preparando a entrada do canto. Pode-se dizer que se trata de uma canção pop com uma melodia simples, porém com fortes conotações políticas e sociais.

A canção *Tercer mundo* é um poema de Julio Cortázar para o qual João Ricardo compôs uma melodia a partir de elementos tradicionais da música flamenca. O texto de Cortázar não é uma poesia marcada com rimas, mas sim, uma frase retirada do livro *Prosa del observatorio* publicado em 1972. José Roberto Zan, no artigo *Secos e Molhados: metáfora, ambivalência e performance*, descreve o fato do texto ter sido concebido a partir das impressões do autor sobre as ruínas edificadas por um Sultão decadente na Índia nos observatórios astronômicos das cidades de Jaipur e Delhi. O escritor argentino apresenta um universo mítico que serve como base para uma reflexão sobre o mundo atual. Zan afirma que essa canção possui algumas metáforas que incitam a revolução:

Certamente, não uma revolução nos padrões tradicionais concebidos pela ciência política, mas um profundo movimento transformador cujo sujeito é o homem que “não se aceita cotidiano”, que é capaz de fazer a “sua verdadeira revolução de dentro para fora e de fora para dentro”. A frase retirada dessa obra pelo Secos & Molhados e transformada em canção traduz, de certo modo, essa ideia. “Ahi, no lejos,/las anguilas laten/su inmenso pulso,/su planetario giro,/todo espera el ingreso/en una danza/que ninguna Isadora danzó/nunca de este lado del mundo,/tercer mundo global/del hombre sin orillas,/chapoteador de historia,/vispera de si mismo”. (ZAN, 2013, p. 22)

O “terceiro mundo” a que o texto da canção faz menção a começar pelo título, era uma forma comum na época de se referir ao conjunto composto pelos países

subdesenvolvidos da América Latina⁶⁵, África e Ásia. Segundo Zan, Julio Cortázar possuía esperanças do "potencial libertador e dos movimentos que ocorriam nesses continentes como os conflitos do sudeste da África e a Revolução Cubana" (p. 21). Zan segue seu artigo apresentando uma análise sobre o texto da canção *Tercer mundo*, que é um fragmento da obra *Prosa do observatório*. Ele observa que a melodia apresenta acordes que remetem à chamada cadência Andaluza na tonalidade de Em (Em/D/C/B), "com padrões estilizados da música flamenca. O arranjo para três violões, as castanholas, "acentua aspectos, mobilizando elementos do imaginário construído e reproduzido no âmbito da cultura de massa, que atribui à latinidade, em especial a cultura hispânica, certas qualidades como exotismo, sensualidade e passionalidade".

Bandido Corazón, canção que apresenta elementos latinos no texto e no arranjo musical, foi composta por Rita Lee, que já havia flertado com musicalidades latinas quando era cantora da banda Os Mutantes, conforme dito anteriormente. Essa canção possui uma sonoridade que lembra elementos da canção centro-americana, principalmente da salsa, constituindo-se em uma mistura de elementos do pop com musicalidades centro-americanas. Porém, no próprio site do cantor, ele faz uma declaração que descreve essa canção como sendo um bolero. Instrumentos como timbales e bongô são ouvidos em diversas partes da canção. Na capa do disco, que se chama apenas *Bandido*, Ney Matogrosso apresenta uma indumentária que lembra um cigano ou um aventureiro latino-americano.

6.4 FALSO BRILHANTE: LOS HERMANOS E GRACIAS A LA VIDA

A trajetória artística de Elis Regina, intérprete que se tornou uma das mais celebradas cantoras da MPB, está estudada no trabalho de Rafaela Lunardi *Em busca do "Falso Brilhante": performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Elis surgiu na cena musical nacional no 1º Festival da Música Popular

⁶⁵ Sobre este tema, escrevi uma nota em meu trabalho de TCC que reproduzo a seguir: "Está além dos limites deste trabalho discutir o estágio de desenvolvimento econômico – ou subdesenvolvimento – dos estados da região e o processo histórico através do qual as nações americanas de colonização ibérica chegaram a essa condição. O subdesenvolvimento latino-americano certamente tem origens no modelo de colonização exploratório e seus desdobramentos. Pode-se especular que o final do período colonial foi seguido pela entrada em uma era de modernização econômica na qual a lógica colonial não foi superada e cujas consequências seguem determinando os papéis dos países latino-americanos no concerto mundial das nações. Entretanto, não se pode desconsiderar a parcela de responsabilidade das próprias populações dos países latino-americanos, com suas escolhas – políticas, econômicas e culturais – realizadas ao longo do tempo." (TOMÉ, 2019, p.19)

Brasileira da TV Excelsior, em 1965, interpretando a canção *Arrastão*, de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, que obteve o 1º lugar, em uma apresentação um tanto histriônica, com exagerados movimentos de braços, que recebeu aplausos da platéia e críticas de setores tributários da Bossa Nova. Entre 1965 e 1967 apresentou junto com Jair Rodrigues o programa televisivo “O Fino da Bossa”, da TV Record. Em 1968, Elis venceu a “I Bienal do Samba” da TV Record, que era um evento voltado para o público “nacional-popular”, em contraponto com as ideias inovadoras e cosmopolitas do tropicalismo. Segundo Lunardi, apenas “a partir do final dos anos 1960, a cantora passou a promover significativas modificações em seu repertório, impulsionado uma afirmação “moderna” frente às críticas recebidas”. A autora justifica a periodização até 1976, pois este foi o ano do “sucesso de ‘Falso Brilhante’, *show business* de grande aceitação de público e crítica, no qual Elis interpretou e dançou canções de novos compositores como Belchior, João Bosco, Aldir Blanc e cantores célebres da ‘Nueva Canción’ latino-americana, como a chilena Violeta Parra e o argentino Atahualpa Yupanqui”. (2001, p.27)

O show virou um disco, de estúdio, com o mesmo nome, *Falso Brilhante*, extraído da letra do bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, de autoria de João Bosco e Aldir Blanc. Esse álbum, um dos mais marcantes da carreira de Elis Regina, apresenta a integração latino-americana através das canções *Los Hermanos*, do argentino Atuhualpa Yupanqui, e *Gracias a la vida*, de Violeta Parra. O disco foi proibido na Argentina por possuir a canção *Gracias a la vida*, considerada subversiva na época para os padrões do regime militar argentino.

O bolero *Dois pra lá, dois pra cá*, de cuja letra foi retirada a expressão “falso brilhante”, não consta no álbum *Falso Brilhante*; havia sido gravado anteriormente e lançado no álbum *Elis*, de 1974. A canção começa com quatro compassos (quaternários) de percussão – com um bongô, que entra em anacruse, e marcação de um idiofone que parece ser um ganzá – seguidos de mais quatro compassos com a “cozinha” completa, com baixo, teclado e guitarra. Nessa introdução o ritmo do bolero fica claramente estabelecido. A melodia está organizada em frases de oito compassos. Ao final da introdução o acompanhamento instrumental faz um breque na cabeça do nono compasso, para entrada de Elis Regina, que canta o primeiro compasso da frase de oito *a capella*, esquema rítmico que se repete nos quatro primeiros versos e que, com as chamadas do bongô em anacruse para a volta do acompanhamento instrumental, contribui para a caracterização de uma música latina dançante. A letra de Aldir Blanc

remete a memórias de uma paixão antiga a partir de danças num ambiente de cabaré. A dança está enunciada no primeiro verso, e o bongô e as maracas, no segundo:

*Sentindo frio em minha alma
Te convidei pra dançar
A tua voz me acalmava
São dois pra lá, dois pra cá*

*Meu coração traiçoeiro
Batia mais que o bongô
Tremia mais que as maracas
Descompassado de amor*

Na quarta estrofe, o acompanhamento é acrescido de harmonias vocais, e não é feito o beque para a quinta estrofe, que começa com a frase / *no dedo um falso brilhante* / e contém também a expressão “um torturante Band-aid no calcanhar”, muito valorizada na interpretação de Elis. As harmonias vocais param na quarta estrofe e retornam na sexta; cumprem o papel convencionalmente destinado às cordas nos boleros mexicanos, até então no arranjo em questão exercido apenas no teclado. O tratamento instrumental e vocal no arranjo confere um aspecto de modernidade à gravação, em relação à como o gênero era abordado nos anos 1950 e 1960. O coro faz inclusive o interlúdio de oito compassos, antes da repetição das quinta e sextas estrofes. A canção termina com os versos retirados do clássico bolero *La Puerta*, do cantor e compositor mexicano Luis Demetrio.

*Dejaste abandonada la ilusión
Que había en mi corazón por ti*

Na gravação original do bolero *La Puerta*, de 1958, a percussão é mais discreta, com o ganzá sobressaindo em relação ao bongô (ou conga), bem mais para trás. A orquestra está mais à frente, com predomínio de cordas, mas também com frases nas madeiras e “camas” de metais. O solo no interlúdio é feito pelo trompete, bem característico do gênero. A canção recebeu diversas regravações, sendo a de maior repercussão a do cantor mexicano nascido em Porto Rico, Luis Miguel, presente no álbum *Romance*, de 1991. Nessa versão, na qual a percussão está mais à frente, temos também a presença das cordas e teclados, bem como o estilo interpretativo de Luis Miguel, um cantor originalmente do universo do *pop*, está mais dentro dos cânones do

gênero. Assim, o bolero *Dois pra lá, dois pra cá* na interpretação de Elis, ainda que bem definido dentro do gênero, no arranjo e na interpretação vocal dialoga com o pop e tem ares de modernidade. João Bosco gravou a composição no álbum *Caça à Raposa*, de 1975. O arranjo dessa versão é ainda mais *cool* do que a de Elis, com andamento ligeiramente mais lento, contra-baixo, piano e violão acústicos, além da percussão e um discreto teclado, bem como uma interpretação vocal mais suave e contida conferem à versão. João Bosco já havia contribuído anteriormente com latinidades no repertório de Elis Regina com o tango Cabaré, presente no álbum *Elis*, de 1973. Nessa gravação encontramos a presença do bandoneón, do piano, da bateria e do contrabaixo, que conferem à gravação ares do novo tango que se fazia então em Buenos Aires e que teve em Astor Piazzolla o seu maior expoente.

6.5 RAPAZ LATINO-AMERICANO: A PALO SECO E A VOZ DA AMÉRICA

O compositor e cantor Belchior (Antônio Carlos Gomes Belchior 1946-2017) nasceu em Sobral, no Ceará, e fez parte junto com Raimundo Fagner, Amelinha e Eduardo, de uma geração de compositores cearenses que alcançou repercussão nacional junto ao público da MPB, e ficou conhecida como “Pessoal do Ceará”. Belchior transitou entre a música nordestina, a MPB e gêneros mais cosmopolitas como o rock, o pop e o folk. Encontra-se entre os músicos que se ocuparam de temas vinculados à América Latina e à condição de latino-americano, embora essas “latinidades” em Belchior tenham se manifestado mais propriamente no texto literário do que nas formas musicais. Exemplo nesse sentido são as canções *A palo seco*, que se encontrava no álbum *Mote e Glosa*, de 1974, e *Apenas um rapaz latino-americano*, que está no LP *Alucinação*, de 1976. Em 1979, Belchior lançou o LP *Era uma vez um homem e seu tempo*, e nele está inserida a canção *Voz da América*.

O termo “a palo seco” significa sem acompanhamento, porém, a canção que tem por título essa expressão possui diversos acompanhamentos. O que chama bastante atenção nessa canção são as frases: / sei que assim falando pensas/ que esse desespero é moda em 73/. Esses versos parecem expressar o período de feridas profundas causadas nas pessoas devido à ditadura militar no Chile e no Uruguai, e o enorme número de desaparecidos no Cone Sul. Belchior acreditava que a atuação de um artista não pode mudar uma situação, mas pode contribuir para criar condições para que as mudanças ocorram. A seguir, outro verso que merece atenção:

*Tenho vinte e cinco anos
De sonho e de sangue
E de América do Sul
Por força deste destino
Um tango argentino
Me vai bem melhor que um blues*

As palavras sonho e sangue nessa canção apresentam a dicotomia enfrentada por muitos daqueles que estavam passando por esse período de opressões, ou seja, ser um latino-americano com diversos sonhos, porém, não poder realizá-los naquele momento devido às condições políticas, fato este que faz a pessoa “sangrar”. Ou seja, sangue aqui poderia ser entendido no sentido literal ou figurado. A menção à preferência pelo tango pode vir das concepções de valorização do que seria realmente “nosso”, aqui da América Latina. Entretanto, causa espécie o fato de que a canção que veicula essa letra seja uma balada pop, nada tendo a ver com nenhuma musicalidade especificamente latino-americana. Ou seja, em Belchior a latinidade estava apenas no texto literário, não passando para o plano musical.

Na canção *Sou apenas um rapaz latino-americano*, da mesma forma, a latinidade está no texto literário, neste caso no próprio título. A menção à América Latina nessa canção se resume a essa frase que inicia e dá nome à canção, que foi muito marcante mencionada. A letra da música inclui a crítica e a polêmica que Belchior gostava de alimentar com o Tropicalismo, como uma das marcas de sua afirmação pessoal como novidade no campo da música popular naquele momento. Já na canção *Voz da América* outras referências se fazem presentes no texto literário. A frase inicial “Él condor passa sobre os Andes e abre as asas sobre nós” faz menção tanto à clássica e internacionalmente conhecida canção peruana *Él condor pasa*⁶⁶, de autoria de Daniel Alomía Robles, como ao refrão do *Hino da Proclamação da República Federativa do Brasil*, letra de Medeiros e Albuquerque e música de Leopoldo Miguez (Liberdade! / Liberdade! / Abre as asas sobre nós/). A junção dessas duas músicas, uma muito importante na tradição andina, a canção peruana de maior repercussão internacional e considerada como um segundo hino do Peru, e a outra, um hino pátrio brasileiro com

⁶⁶ *Él condor pasa* é o nome de uma zarzuela de Daniel Alomía Robles (1871-1942), compositor e etnomusicólogo peruano, que estreou em 1913 no Teatro Mazzi, em Lima. O tema musical que ficou conhecido com o nome da peça teve diversas versões e letras, mas certamente atingiu repercussão internacional após a versão do duo Paul Simon e Art Garfunkel presente no álbum *Bridge over troubled water* (1970).

uma frase muito marcante e conhecida, parecem colocar o Brasil no contexto da América Latina, de uma maneira poética. Outra menção ao latino-americanismo está no verso / Tentar o canto exato e novo / E que a vida que nos deram nos ensina / Pra ser cantado pelo povo / Na América Latina /. E a letra conclui: /E deixa que o Sol apareça / Sobre a América / Sobre a América / Sobre a América do Sul/. Porém, apesar dessas menções abundantes à latinidade no texto literário da canção, elas não se expressam no plano musical, a não ser de maneira tímida, na introdução estilizada que lembra uma levada em 6/8 típica de muitos ritmos latinos. A música é uma balada pop em quaternário composto, com instrumentação de uma banda de rock, com violões, guitarra, baixo, piano, teclados e bateria. Belchior ainda gravaria, a partir dos anos 1990, dois álbuns majoritariamente cantados em castelhano, mas com músicas também em português, em colaboração com o duo uruguaio Labanois-Carrero: *Eldorado* e *La vida es sueño*. Nestes álbuns, já fora da periodização desta pesquisa, encontramos instrumentação, arranjos e concepção musical que remetem claramente à música da América Latina, dada a proposta desses álbuns e a presença de músicos uruguaios na gravação, além do canto no idioma espanhol.

Artistas como Raimundo Fagner, Rita Lee também possuem em suas canções músicas que contenham elementos de latinidade como é o caso da canção *Baila conmigo* (Rita Lee) lançada no ano de 1980 no álbum *Rita Lee*. A sonoridade das tumbadoras (congas), em toda a canção remete as músicas centro-americanas. Também podemos perceber o uso da palavra *baila* que é mais utilizada na língua espanhola para se referir a dança. No final da canção a cantora Rita Lee articula diversas palavras em espanhol como, *te-lo juro, Ai corazón, baila, vamos a bailar, quiero un becito de Nelson*, ao dizer essas palavras em espanhol a cantora demonstra esse diálogo entre o Brasil e os demais países latino-americanos. Raimundo Fagner também se apresenta juntamente com a cantora Mercedes Sosa no programa “Grandes nomes” da rede Globo no ano de 1981, a canção *años* de Pablo Milanés com versos ora em português ora em espanhol que além de dialogar com a Nueva Canción, demonstra que essas colaborações se expandiram também para diversos artistas.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelo exposto nesta dissertação parece suficientemente fundamentada a presença de diversos e distintos elementos musicais originários dos países vizinhos em vários gêneros cancionais populares do Brasil ao longo dos anos 1970. A partir dos resultados desta pesquisa, é possível concordar com a afirmação de Tânia da Costa Garcia, de que existiu uma *ola* (onda) de latino-americanismos na música brasileira do período. É como se o título da canção *Soy loco por ti, América*, composta Gilberto Gil e Capinan no final dos anos 1960, prenuncia-se a *ola* que ocorreria ao longo dos anos 1970, com reverberações no período seguinte. Na verdade, trocas culturais e musicais no continente já podem ser localizadas desde o final do século XIX, ou até mesmo antes, com o fandango ou se pensarmos que as fronteiras com nossos vizinhos de língua espanhola ainda não estavam definidas como são hoje. Mas no final do século XIX, temos o intercâmbio com gêneros musicais latino-americanos, como a habanera cubana e o tango mexicano, que circulavam em centros urbanos do Brasil da época, especialmente na cidade do Rio de Janeiro, num momento de formação dos primeiros gêneros de música popular urbana no país. Esses gêneros, tanto os originários de outros países latino-americanos, como os que surgiam no Brasil, eram fortemente influenciados pela polca e repercutiram tanto na música popular como erudita. E a partir dos anos 1930, pode-se verificar a forte presença do bolero, que se estendeu pelas décadas seguintes. Esse diálogo musical latino-americano intensificou-se no Brasil na década de 1970, em grande parte em virtude do contexto histórico da maioria dos países do continente. Assim, além das latinidades que já se verificavam anteriormente na música do Brasil, se somaram aquelas decorrentes das circunstâncias sócio-políticas e culturais desse momento histórico, que geraram um sentimento de latino-americanismo em parcelas das populações dos países da América Latina. Nos anos 1970, um setor da música popular do Brasil, especialmente aquele identificado com a MPB, se utilizou de suas canções se manifestar contra o regime militar. A maioria desses cantores e compositores se uniram a artistas dos países vizinhos que estavam vinculados com a *Nueva Canción* e com a *Nueva Trova*, pois havia um ideal semelhante: mobilizar os povos latino-americanos para união do continente, que dessa forma, poderia lutar como uma grande região contra o imperialismo estadunidense (que por sua vez apoiavam os regimes militares) e também contra as ditaduras militares. Segundo Tânia da Costa Garcia, esse

foi o período no qual os brasileiros de sentiram mais latino-americanos, porém, como foi observado nesta pesquisa, as trocas culturais sempre ocorreram entre o Brasil e os demais países da América Latina. Essa fusão e fricção de sonoridades não parou com a abertura democrática, ou seja, ela perdura até os dias atuais. Segundo Paloma Bahamón Serrano, em seu artigo *Discursos sobre la unidad latinoamericana en la canción popular Latinoamérica de Calle 13* (2014), as composições musicais engajadas nos anos 1970 também poderiam ser encontradas na salsa, e, na década de 1980, no rock espanhol; já nos anos 1990 e começo de 2000 surgiram *skas* e o *hip-hops* com discursos voltados à unidade latino-americana. Paloma Bahamón também afirma que nos anos seguintes houve poucas canções com temáticas alusivas ao tema da unidade latino-americana, mas que no ano de 2010 surgiu um grupo chamado de *Calle 13* (grupo porto-riquenho) que integrou a temática da *Nueva canción* em suas músicas. Em 2011 o grupo recebeu o Grammy Latino com a canção apresentada em parceria com Toto la Monposina (colombiana), Maria Rita (brasileira) e Susana Baca (peruana); a letra da canção possui uma mistura de "ufanismo com protesto e denúncia" e o clipe apresenta imagens do cotidiano da América Latina. Segundo Ramalho e Santos, o clipe destacou a "crítica social, os traços identitários, os fluxos transnacionais, tudo isso ainda compõe o imaginário dessa região, disseminando-se como um tipo de discurso sobre pertencimento e coletividade em âmbito continental que é herdeiro do que tem sido produzido musicalmente desde meados do século XX nessa parte do mundo". (2018, p. 67).

No decorrer dessa pesquisa surgiu a curiosidade de investigar se a presença de latinidades na música brasileira dos anos 1970 era algo exclusivo do universo da MPB, ou se existiam outros tipos de trocas musicais com os países vizinhos. Nesse sentido, concluiu-se que o intercâmbio musical ocorreu em diversos gêneros cancionais e de diversas maneiras que não tiveram necessariamente a motivação ideológica. Essa abrangência panorâmica contribuiu para uma visão mais ampla dos processos de hibridização que muito enriquecem a música brasileira.

8 REFERÊNCIAS

ABECASIS, Alberto. **La Chacarera Bien Mensurada**. Universidad Nacional de Río Cuatro. Argentina, 2004.

AHARONIÁN, Coriún. **Hacer música en América Latina**. Montevideu: Ediciones Tacuabé, 2012.

ALBORNOZ, Javier. **A interpretação na milonga sureña de Juan José Ramos: entre o popular e o erudito**. 2016. Artigo para obtenção do título de Mestre em Música. UFRGS, Porto Alegre, 2016.

AGUIAR, Leandro. **Coração americano: apropriações pop no disco Clube da Esquina**. In: Anais do 11º Interprogramas de Mestrado da Faculdade Cásper Libero. São Paulo, 2015.

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

ANGELO, Vitor Amorim de. **Ditadura militar, esquerda armada e memória social no Brasil**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), UFSCar. São Carlos, 2011.

AQUINO, Israel; VOLTAIRE, Vanessa. Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana. **Boletim Historiar**, Sergipe, n.19, abr/jun 2017, p.50-65.

ARAÚJO Marcos, GARCIA Luiz, PÚBLIO Hudson. Mesmo assim não custa inventar uma nova canção: o Clube da Esquina e a redemocratização no Brasil (1978-1985). **Música Popular em Revista**: Campinas, v.2, p. 61-87, jan-jul 2018. <https://doi.org/10.20396/muspop.v5i2.13136>

ARAÚJO, Paulo César de. **Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar**. 4ªed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.

ARAÚJO, Samuel. The politics of passion: the impact of bolero on Brazilian musical expressions. **Yearbook for Traditional Music**, Cambridge University Press, v.31, p.42-55, 1999. <https://doi.org/10.2307/767972>

_____. **Brega: Music and Conflict in Urban Brazil**. Tese de mestrado (M.M), Universidade de Illinois, 1987.

ARAYA, Alberto Díaz; RODRÍGUEZ, Juan Chacama. Cañutos y soplidos Tiempo y cultura en las zampoñas de las sociedades precolombinas de Arica. **Revista Musical Chilena**, Año LXV, Julio-Diciembre, 2011, N° 216, p. 34-57. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902011000200003>

BACCHIERI, Fabiano. **A Chacarera entre Argentina e Brasil: aportes e apropriações**. Anais do XXII Congresso da ANPPOM - João Pessoa/PB, 2012.

BAIA, Silvano Fernandes. The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG, p.1-18, 2017a. <https://doi.org/10.35699/2317-6377.2018.5181>

_____. **“Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”**: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX. ouvirOUver, Uberlândia, 2017b. v.13, n.1, p.202-214. <https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-15>

_____. **A historiografia da música popular no Brasil**: análise crítica dos estudos acadêmicos até o final do século XX. Uberlândia: EDUFU, 2015.

_____. **A historiografia da música popular no Brasil (1971-1999)**. Tese (Doutorado em História). São Paulo, FFLCH/USP, 2010.

BARROS, Laan Mendes de. **Contracantos latino-americanos**: identidades e alteridades em quatro canções. In: Anais do XXXIX Intercom (Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação), São Paulo, 2016. Disponível em: <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3022-1.pdf>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BAUMANN, Max Peter. The charango as transcultural icon of Andean music. Barcelona: Sociedad de Etnomusicologia, España. **Trans.** Revista Transcultural de Música nº8, 2004, s/n.

BÉHAGUE, Gerard. **Milton Nascimento**. In: Grove Music Online (site de acesso restrito da internet), 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44185>

_____. **Heitor Villa-Lobos**: the search for Brazil’s musical soul. Austin: University of Texas Press, 1994.

_____. **Music in Latin America**: an introduction. New Jersey: Prentice-Hall, 1979.

BÉHAGUE, Gerard; MOORE, Roger. **Cuba, Republic of (Sp. República de Cuba)**. In: Grove Music Online. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>

BLADES, James; HOLLAND, James; BRETT, Thomas. **Bongos**. In: Grove Music Online (site de acesso restrito da internet), 2013. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2240260>

BOETTER, M. **Música y músicos del Paraguay**. Asunción. 4º ed. 2008.

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

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2003.

BRUIT, Hector H. **A invenção da América Latina**. In: Anais Eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC. Belo Horizonte, 2000. ISBN 85-903587-1-2.

BRUZADELLI, Victor Creti. **Soy loco por ti, América**: a retomada da tradição musical latina no Brasil pela Tropicália. Anais: IX Encontro Internacional da ANPHLAC, 2010.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégia para entrar e sair da modernidade. Trad. Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2015.

CANO, Rubén López; ZUAZU, María Edurne. Las músicas de Betty, la fea. **Latin American Music Review**. University of Texas Press, 2014, Vol. 35, Nº1, p. 1-24. <https://doi.org/10.7560/LAMR35101>

CARDOSO, João Batista. Hibridismo cultural na América Latina. **Itinerários**. Araraquara: UNESP, n. 27, p.79-90, jul./dez. 2008

CARRARO, Gadhyego; TROMBETTA, Gerson Luís. Sonoridades fronteiriças no sul da América: O caso da milonga. **Revista História e Cultura**, V.9, Nº 2, Franca, SP, 2020. <https://doi.org/10.18223/hiscult.v9i2.3053>

CHERNAVSKY, Analía. **Uma aproximação à identidade vocal do gênero guarânia a partir de seis interpretações de Índia, de José Asunción Flores**. XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Campinas - 2017.

CHICO Buarque / Sangue Latino. Vídeo do Youtube. Entrevista com Chico Buarque de Hollanda no programa Sangue Latino. Publicado pelo Canal Brasil (24min). Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=TIYparcz7KM&t=791s>. Acesso em: 7 jan 2021.

COLMAN, Alfredo. **Arpa paraguaya**. Grove Music Online (GMO). Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.L2267865>

COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém do Pará**. 2. ed. Belém: Uepa, 2009.

COSTA, Tony Leão da. Música, literatura e identidade amazônica no século XX: o caso do carimbó no Pará. **ArtCultura**. Uberlândia, v. 12, n. 20, p. 61-81, jan,-jun. 2020. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11306/6745>>. Acesso em: 10 jun 2021.

OLIVEIRA, Paulo Rogério Costa de. **Latinidade ou apropriação: o que tem de Caribe no brega do meio-norte brasileiro**. Anais: XI Congresso da IASPM-AL Salvador, 2014.

D'AMICO, Leonardo. **Cumbia music in Colombia: origins, transformations, and evolution of a coastal music genre**. In: L'HOESTE, Héctor F.; VILA, Pablo. *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin American Music Genre*. Durham, NC, USA. Duke University Press, 2013, p. 29-48. <https://doi.org/10.1215/9780822391920-002>

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

EID, Ceneviva Félix. **Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios “Mangoré”**. Dissertação (Mestrado em Música), UNESP. São Paulo, 2012.

FALÚ, J. **Cajita de Música**. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación. 2011

FARIAS, Rafael Fernandes Lopes. Bolero, samba-canção e sambolero: matrizes, nomadismo e hibridismo de gêneros musicais latino-americanos no Brasil, anos 1940 e 1950. **Revista Brasileira do Caribe**: São Luis, Maranhão, v.19, n.36, jan-jun, 2018.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues, **América Latina: da construção do nome a consolidação da ideia**. TOPOI, v. 12, n.23, jul-dez. 2011, p.30-42. <https://doi.org/10.1590/2237-101X012023002>

FERREIRA, Thiago de Souza. **Estudo da influência da habanera na música popular do Brasil entre a segunda metade do século XIX e início do XX**. Monografia (Iniciação Científica), UFU. Uberlândia, 2015.

FOLKLORE del Norte. Site da internet. Disponível em: <www.folkloredelnorte.com.ar>. Acesso em: 20 abr 2021.

GARCIA, Luiz Henrique Assis. **Coisas que ficaram muito tempo por dizer**. O Clube da Esquina como formação cultural. Dissertação (Mestrado em História), FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2000.

GARCIA, Tânia da Costa. Abílio Manoel e a *ola latinoamericana* no Brasil dos anos de 1970. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 68-84, jul-dez. 2015. <https://doi.org/10.20396/muspop.v4i1.13018>

_____. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **Revista ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez. 2006.

GARZÓN. Maria Alejandra Ramirez. **Aportes interpretativos del bajista Willy González a la música popular del noroeste argentino**: vidala, zamba y chacarera. Bogotá: Universidad Francisco José de Caldas, 2015. Disponível em: <[https:// repository.udistrital.edu.co/handle/11349/3519](https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/3519)>. Acesso em: 15 fev 2021.

GIMENEZ, Andreia Beatriz Wozniak. **Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina (1960-1970)**. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências Humanas e Sociais – UNESP/Franca, 2016.

GIMENEZ, Florentín. **La Música Paraguaya**. Asunción: Editorial El Lector, 1997.

GOMES, Caio. **"Quando um muro separa, uma ponte une"**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, 2013.

GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. **O lugar da música tradicional paraguaia no cenário cultural de Campo Grande (MS)**. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2014.

GUERREIRO DO AMARAL, Paulo Murilo. **Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia**: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará. Tese (Doutorado em Música). Porto Alegre: UFRGS, 2009. Disponível em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/17305?locale=pt_BR>. Acesso em: 25 dez. 2013.

HERNÁNDEZ, Jonatan Jair Navarrete. **Adaptación de los ritmos de música andina Huayno, San Juanito Ecuatoriano, Saya Caporal y Tinku al set de batería.** Universidad de Cundinamarca, Zipaquirá, 2018.

HERRERA, Quenta Christian; MANNIS, Augusto José. **O binário na Saya afro-boliviana: aspectos históricos e formais.** In: Anais da ANPPOM. Campinas, 2017.

HIGA, Evandro. **“Para fazer chorar as pedras”:** guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço. Campo Grande : Editora da UFMS, 2019.

HUSEBY, V. Gerardo. Algunas consideraciones sobre los sistemas tonales en los cancioneros de Carlos Vega, a 45 años de la publicación del Panorama de la música popular argentina. **Revista Argentina de Musicología.** Argentina, 2002/2003.

IASPM-AL. Rama América Latina de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular. Site da internet. Disponível em <iaspmal.com>. Acesso em: 08 jan 2021.

KAHL, W., & KATZ, I. **Bolero.** *Grove Music Online.* <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03444>

LAMEN, Darian. Claiming Caribbeanness in the Brazilian Amazon: Lambada, Critical Cosmopolitanism, and the Creation of an Alternative Amazon. **Latin American Music Review**, v. 34, nº 2, 2013, p.131-161. <https://doi.org/10.7560/LAMR34201>

LIMA, Antonio H. M.; SILVA, Raul G. da; TOTORA, Silvana. Resistências e devires: um “bom encontro” a partir da literatura menor de Violeta em “Volver a los 17”. **Latitude** Revista do PPG em Sociologia/UFAL, v. 12, n.1, 2018.

LOVISI, Daniel Menezes. **A construção do “violão mineiro”:** singularidades, estilos e identidades regionais na música popular instrumental de Belo Horizonte. Tese (Doutorado em Música), UFMG. Belo Horizonte, 2017.

LUNARDI, Raphaela. **Em busca do “Falso Brilhante”.** *Performance* e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1865-1976). Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, São Paulo, 2011.

MASSONE, Manuel; FILIPPIS, Mariano de. **“Las palmas de todos los negros arriba...”** Origen, influencias y análisis musical de la cumbia villera. Instituto Universitario Nacional del Arte. ALED 6 (2), 2006, pp. 21-44. <https://doi.org/10.35956/v.6.n2.2006.p.21-44>

MARQUES, Maurício. **Violão PRO.** São Paulo, no 3, 2006. P. 49-51.

MCCANN, Brian. A Bossa Nova e a influência do Blues: 1955-1964. **Tempo** [online]. v.14, n.28, 2010, p.101-112. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-77042010000100005>

McSHERRY, Joan Patrice. **La Nueva Canción chilena:** El poder político de la música, 1960-1973. Santiago, LOM ediciones, 2017.

MEDEIROS, Daniel Ribeiro; SILVA, Danilo Kuhn da. **Piquete do caveira: análise musical e hibridismo na música popular do Rio Grande do Sul**. Revista Música em perspectiva, v.9 n.1, junho 2016, p.121-165. <https://doi.org/10.5380/mp.v9i1.46009>

MENEZES JUNIOR, Carlos Roberto Ferreira. **Os elementos composicionais do Clube da Esquina como alimentadores de processos criativos de arranjos vocais de canções populares brasileiras**. Tese (Doutorado em Música), ECA/USP. São Paulo, 2016.

MORAES, Cleodir da Conceição. **O norte da canção: música engajada em Belém nos anos 1960 e 1970**. Tese (Doutorado em História), UFU. Uberlândia, 2014

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NARANJO, Julio Moracen. **Para comer e para levar, para cantar e para bailar: Estudo da música salsa como patrimônio imaterial musical da diáspora afro-latina-caribenha**. 9º encontro internacional de música e mídia. São Paulo, 2013.

NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Música), IA/UNICAMP. Campinas, 2005.

OCHOA, Juan Sebastian. La cumbia en Colombia: invención de una tradición. **Revista Musical Chilena**, nº 226, 2016, p.31-52. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902016000200002>

OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. **Miltons de Minas: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira**. Dissertação (Mestrado em História), UFU. Uberlândia, 2006.

OXFORD MUSIC ONLINE. Oxford University Press. Site de acesso restrito. Acesso via CAFe (Comunidade Acadêmica Federada) no site da CAPES: <<http://www-oup-com.ez34.periodicos.capes.gov.br>>.

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

PAULA, Marcelo Ferraz de. A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção. In: **Darandina revisteletrônica**. PPG em Letras-UFJF, 2011, v.4, nº1.

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

PEREIRA, Simone Luci; ULHO, A, Martha Tupinambá de. **Canção romântica: intimidade, mediação e identidade na América Latina**. Folio Digital: Rio de Janeiro, 2016.

PÉREZ, Clara Díaz, **Pablo Milanés: Con luz propia**. Tafalla: Txalaparta, 2001.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. **El Oído Pensante**, v.1, 2013, p.1-23.

_____. **Perseguindo fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidades e tópicos. Belo Horizonte: **Per Musi**, nº 23, 2011, p.103-112. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100012>

PINO, Pedro Daniel Martínez. **La Guaranía**: Sistematización de los elementos estructurales presentes en la práctica musical. Monografía, UNILA. Foz do Iguazú, 2017.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha**: Estilos e Mudança de Paradigma. Tese (Doutorado em Musicologia). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Universidade de São Paulo, 2008.

RAMALHO, Christina; SANTOS, Éverton. "Soy loco por ti, América": tropicalismo, música e identidade latino-americana. **Revista de estudos de cultura**: São Cristóvão, SE, v.4, n.1, p.65-78, 2018. <https://doi.org/10.32748/revec.v4i1.9499>

RIBEIRO, Darcy. **América Latina: a pátria grande** 3ed. São Paulo: Global Editora, 2017.

RIVERA, Angel Quintero. **La danza de la insurrección**: para una sociología de la música latinoamericana. Texto reunidos. Buenos Aires: CLACSO, 2020. <https://doi.org/10.2307/j.ctv1gm01t7>

RODRIGUES; KALISKI. **Método de guitarra chilena**. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 1998.

RODRIGUEZ, Osvaldo. **Violeta Parra**: dos poemas de amor destinados al canto. In: Ana-les de Literatura Hispanoamericana. 1999, 28, p.1141-1150. ISSN: 0210-4547.

ROMERO, Ramiro Hernández. El jazz en México a mediados del siglo XX. **Revista Musical Chilena**, v.74, nº233, 2020, p.28-48. <https://doi.org/10.4067/S0716-27902020000100028>

SÁ, Renato de. 211 levadas rítmicas para violão, piano e outros instrumentos de acompanhamento. Irmãos Vitale. São Paulo, 2002.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SANTOS, Fábio Saito dos. **Estamos aí**: um estudo sobre as influências do Jazz na Bossa Nova. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, 2006.

SERRANO, Paloma Bahamón. Discursos sobre la unidad latinoamericana en la canción popular Latinoamérica de Calle 13. In: CALDERÓN, Dora Inês; CASTILLO, Sandra Soler. **Panorama de los estudios del Discurso en Colombia**. Universidade Distrital Francisco José de Caldas, 2014. Disponível em: <http://die.udistrital.edu.co/publicaciones/panorama_estudios_del_discurso_en_colombia>. Acesso em: 23 jan 2021.

SILVA JÚNIOR. Antônio Carlos Fausto da. **Canção para inglês ver**: gêneros, identidades e relações de poder no carimbó e no brega. Dissertação (Mestrado em comunicação)- Universidade Federal do Pará, 2015.

SILVA, Rafael Mariano Camilo da. **Desafinado**: dissonâncias nos discursos acerca da influência do *Jazz* na Bossa Nova. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Uberlândia, 2017.

SOUZA, Ailton. **América Latina, conceito e identidade**: algumas reflexões da história. PRACS: Revista de Humanidades do Curso de Ciências Sociais. Macapá: UNIFAP n.4, p.29-39, dez. 2011.

SZARÁN, Luis. Dicionario de la música en el Paraguay. Nürnberg: Jesuitenmission, 2007.

TAGG, Philip. Análise musical para "não-musos": a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados. Belo Horizonte: **Per Musi**, n.23, 2011. <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100002>

TOMÉ, Lorryne. **Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil**: latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970. Trabalho de Conclusão de Curso (Música). Universidade Federal de Uberlândia, 2019.

TOVAR, Evangelina Tapia. **Música e identidad latinoamericana**: el caso del bolero. Anais: XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología. Guadalajara, 2007.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. Ícone – **Revista do PPG em Comunicação da UFPE**, v.10, n.2, 2008. <https://doi.org/10.34176/icone.v10i2.230128>

VILLAÇA, Mariana Martins. Música Cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. **História: Questões & Debates**. Curitiba: Editora da UFPR. n.35,, 2001, p.249-274. <https://doi.org/10.5380/his.v35i0.2682>

WAXER, Lise. **Salsa**. Grove Music Online (GMO). Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>

XAVIER, Rossini Antônio da Silva. **As escolas acordeonísticas a partir do documentário “O milagre de Santa Luzia”**. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Uberlândia, 2018.

YO SOY la cumbia. Produção: Cumbia, Poder & Porro. Documentário a partir da série homônima, filmado em 5 países do continente americano. Duração: 65min. 2017.

ZAN, José Roberto. Secos e Molhados: metáfora, ambivalência e performance. **ArtCultura**: Uberlândia, v.15, n.27, p.7-27, jul-dez, 2013.