

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE ARTES  
CURSO DE MÚSICA

**Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil:  
latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970**

LORRAYNE TOMÉ DA SILVA

**Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil:  
latinidades no Clube da Esquina nos anos 1970**

Monografia apresentada ao Curso de Música  
do Instituto de Artes da Universidade Federal  
de Uberlândia em cumprimento ao requisito  
parcial para obtenção do título de Licenciada  
em Música.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi.

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à Deus, pelo presente da vida.

Aos meus pais André Luis e Lúcia Maria, ao meu irmão e à minha avó, pelo amor, incentivo e apoio incondicional, e a todos meus familiares, pelas diversas palavras motivadoras.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi, por estar sempre disposto a ajudar e por suas valiosas contribuições na realização desta pesquisa.

Agradeço ao Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia e à Profa. Lilia Neves Gonçalves, pela presença na banca de apresentação deste projeto, e por suas observações que me ajudaram a refletir melhor sobre vários aspectos deste trabalho. Agradeço também ao Prof. Dr. Carlos Menezes Junior e ao Prof. Dr. Silvano Fernandes Baia pela participação na banca de defesa desta monografia.

À Universidade Federal de Uberlândia, pela oportunidade de cursar Música, e por ter me dado todas as ferramentas que me permitiram chegar ao final desse ciclo de maneira satisfatória. A todos os professores do curso de música pela dedicação, e por estarem dispostos a ajudar e contribuir para um melhor aprendizado.

À FAPEMIG (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais), pelo apoio à minha pesquisa de Iniciação Científica, sobre este mesmo tema e também sob orientação do Prof. Dr. Daniel Menezes Lovisi, pesquisa essa que pavimentou o caminho para esta monografia.

Aos meus amigos, pelas conversas maravilhosas e bem-humoradas.

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

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

**RESUMO:** Esta pesquisa é um estudo sobre a presença de elementos de músicas de países latino-americanos nas canções populares brasileiras, mais particularmente, na música do Clube da Esquina, entre o final dos anos 1960, com os primeiros LPs de Milton Nascimento, até 1978, ano do lançamento do álbum *Clube da Esquina 2*, com destaque para os dois LPs que levam o nome de *Clube da Esquina*. Apresenta também reflexões sobre como Milton Nascimento e o Clube da Esquina manipularam, em algumas de suas criações musicais, sonoridades identificadas com culturas latino-americanas. Para tal, fez-se necessário compreender o contexto sócio-histórico latino-americano e sua relação com os movimentos musicais populares nos anos 1970. Assim, foi desenvolvida uma reflexão sobre as características da *Nueva Canción* sul-americana e da *Nueva Trova* cubana, suas relações com a ideia de expressão de uma identidade regional, bem como observou-se a relação desses movimentos com o Clube da Esquina.

**Palavras-chave:** Clube da Esquina; Milton Nascimento; Música latino-americana; *Nueva Canción*; *Nueva Trova*.

**RESUMEN:** Esta investigación es un estudio sobre la presencia de elementos de músicas de países latinoamericanos en las canciones populares brasileñas, más particularmente, en la música del *Clube da Esquina* (Club de la Esquina), entre finales de los años 1960, con los primeros LPs de Milton Nascimento, hasta 1978, el año del lanzamiento del álbum *Clube da Esquina 2*, con destaque para los dos LPs que llevan el nombre de *Clube de Esquina*. También presenta reflexiones sobre cómo Milton Nascimento y el *Clube da Esquina* manipularon, en algunas de sus creaciones musicales, sonoridades identificadas con culturas latinoamericanas. Para ello se hizo necesario comprender el contexto socio-histórico latinoamericano y su relación con los movimientos musicales populares en los años 1970. Así, se desarrolló una reflexión sobre las características de la *Nueva Canción* sudamericana y de la *Nueva Trova* cubana, las relaciones con la idea de expresión de una identidad regional, así como se observó la relación de ese movimiento con el Clube da Esquina.

**Palabras clave:** *Clube da Esquina*; Milton Nascimento; Música latinoamericana; *Nueva Canción*; *Nueva Trova*.

## SUMÁRIO

|           |                                                                                           |           |
|-----------|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b>  | <b>Introdução</b>                                                                         | <b>6</b>  |
| <b>2</b>  | <b>Latinidades na música brasileira: um breve histórico</b>                               | <b>8</b>  |
| <b>3</b>  | <b>Contexto sócio-político e cultural do Cone Sul nos anos 1970</b>                       | <b>9</b>  |
| <b>4</b>  | <b>O conceito de "América Latina"</b>                                                     | <b>12</b> |
| <b>5</b>  | <b>Nacionalismo, hibridismo, identidade cultural e musical nos países sul-americanos.</b> | <b>20</b> |
| <b>6</b>  | <b><i>Nueva Canción, Nueva Trova e a onda de sonoridades latino americanas</i></b>        | <b>27</b> |
| <b>7</b>  | <b>Milton Nascimento e o Clube da Esquina</b>                                             | <b>34</b> |
| <b>8</b>  | <b><i>Canción por la unidad latinoamericana</i></b>                                       | <b>36</b> |
| <b>9</b>  | <b><i>Trova, salsa e aspectos musicais na Canción por la unidad latinoamericana</i></b>   | <b>44</b> |
| <b>10</b> | <b>San Vicente</b>                                                                        | <b>47</b> |
| <b>11</b> | <b>Volver a los 17</b>                                                                    | <b>51</b> |
| <b>12</b> | <b>Credo</b>                                                                              | <b>61</b> |
| <b>13</b> | <b>Promessa do sol</b>                                                                    | <b>67</b> |
| <b>14</b> | <b>Considerações Finais</b>                                                               | <b>69</b> |
| <b>15</b> | <b>Referências</b>                                                                        | <b>71</b> |
|           | <b>15.1 Referências bibliográficas</b>                                                    | <b>71</b> |
|           | <b>15.2 Discos</b>                                                                        | <b>75</b> |
|           | <b>Anexos</b>                                                                             | <b>76</b> |

## 1. Introdução

Em função de sua importância na história da música popular do Brasil, o Clube da Esquina foi objeto de diversos trabalhos acadêmicos, e outros tantos podem ser localizados com o nome dos participantes, especialmente o de Milton Nascimento. Porém, poucos desses estudos foram realizados na área de Música, e, particularmente, o aspecto das influências latino-americanas não havia ainda sido objeto de pesquisa.

Esta pesquisa é um estudo sobre a presença de elementos de músicas de países latino-americanos na música do Clube da Esquina, entre o final dos anos 1960, com os primeiros LPs de Milton Nascimento, até 1978, ano do lançamento do álbum *Clube da Esquina 2*. O foco principal deste estudo estará nos dois LPs que levam o nome de *Clube da Esquina*. Serão também desenvolvidas neste trabalho reflexões sobre como Milton Nascimento e o Clube da Esquina manipularam, em algumas de suas produções musicais, sonoridades identificadas com culturas latino-americanas. Para tal, fez-se necessário compreender o contexto sócio-histórico latino-americano e sua relação com os movimentos musicais populares nos anos 1970. Com esse intuito, foi desenvolvida uma reflexão sobre as características da *Nueva Canción* sul-americana e da *Nueva Trova* cubana, suas relações com a ideia de expressão de uma identidade regional, bem como observou-se a relação desse movimento com o Clube da Esquina.

É sabido que, uma vez que não estamos isolados do mundo, diversas sonoridades de outros países foram e são incorporadas na música brasileira sem que com isso ela deixe de ter a sua originalidade e especificidade. Porém, as influências externas que mais foram objeto de atenção dos pesquisadores são a da música estadunidense, mais especialmente o jazz e o rock, este último, também na sua vertente britânica. Nesse sentido, esta pesquisa, ao enfatizar as influências das músicas de países vizinhos, pretende contribuir para aumentar o conhecimento e a reflexão sobre essa questão na música popular do Brasil.

A presença de sonoridades latino-americanas na música brasileira não pode ser plenamente compreendida sem considerar o contexto sócio-histórico, conforme enfatizado anteriormente. Este estudo procurou contemplar esses aspectos, tomando como referencial privilegiado os trabalhos de Coriún Aharonián (2012) (importante também no aspecto musical); Vitor Angelo (2011); Silvano Baia (2015 e 2017); Héctor Bruit (2000); Geni Duarte e Emilio Gonzalez (2009); Tânia Garcia (2006 e 2015); Gabriela Pellegrino e Maria Ligia

Prado (2014). Da mesma forma, nos aspectos propriamente musicais, foram de grande valia os trabalhos de Kaliski e Rodrigues (1998); Daniel Lovisi (2017); Carlos Menezes Junior (2016) e Felipe Trotta (2008).

Este trabalho está organizado no formato de um artigo expandido, com os temas separado em seções numeradas com títulos que remetem ao seu conteúdo, conforme o sumário. Na seção 2, *Latinidades na música brasileira: um breve histórico*, se apresentam alguns elementos para melhor situar as latinidades no tema mais geral das influências externas na música do Brasil. Na seção 3, *Contexto sócio-político e cultural do Cone Sul nos anos 1970*, se observa o momento pelo qual passava o continente no período em questão, e as ideias que reverberavam nos circuitos de produção e consumo das músicas que são objeto desta pesquisa, elemento fundamental para se entender as aproximações de Milton Nascimento e do Clube da Esquina com uma determinada parcela da produção musical latino-americana. O conceito de “*América Latina*” é o título da seção 4, dedicada à uma reflexão sobre a construção de uma ideia de unidade cultural nesta região das Américas, que supostamente existiria para além do aspecto geográfico. Na seção 5, *Nueva Canción, Nueva Trova e a onda de sonoridades latino americanas*, são apresentados os movimentos musicais que mais repercutiram na música popular do Brasil, particularmente nas músicas do Clube da Esquina, no período. A seção 7, *Milton Nascimento e o Clube da Esquina*, faz breve apresentação e uma caracterização desse agrupamento de músicos como uma formação cultural, conforme a interpretação de Menezes Junior (2016) inspirada numa formulação de Raymond Willians. A partir da seção 8 até a seção 13 são desenvolvidas análises de cinco músicas da produção de Milton e do Clube da Esquina no período – *Canción por la unidad latinoamericana*, *San Vicente*, *Volver a los 17*, *Credo* e *Promessa do sol* – escolhidas por se encontrarem entre aquelas que mais apresentam latinidades. Nestas análises 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. Desta forma, nestas seções se reuniu um conjunto de elementos localizados no texto lítero-musical para fundamentar a identificação do Clube da Esquina com sonoridades latino-americanas, e particularmente como a *Nueva Canción* e a *Nueva Trova*, que foi a hipótese motivadora desta pesquisa.

## 2. Latinidades na música brasileira: um breve histórico

O tema das influências externas na música do Brasil – popular e erudita – é recorrente na musicologia brasileira, dada a forte presença de concepções nacionalistas, tanto na crítica e nos meios acadêmicos, como no campo de produção. 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).

Na música popular, mais particularmente, é marcante a presença de elementos do *foxtrote*, das canções de *Tin Pan Alley*<sup>1</sup> e 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. A partir do final dos anos 1950 podemos verificar elementos do *rock* anglo-americano na música brasileira, muito claramente localizados no movimento chamado de Jovem Guarda, mas também presentes na Tropicália e no Clube da Esquina.

As tensões provocadas por essas influências estão presentes e evidenciadas tanto nos discursos nacionalistas críticos das apropriações de elementos estrangeiros, que encontrou em José Ramos Tinhorão (1997) o seu maior expoente, como no campo de produção, em canções que tematizaram, ironizaram ou se posicionaram sobre isso, a exemplo de *Me disseram que eu voltei americanizada*, interpretada por Carmen Miranda, ou *Chiclete com banana*, gravada por Jackson do Pandeiro. Ainda sobre este tema cabe lembrar que expoentes da música

---

<sup>1</sup>“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).

nacional como Pixinguinha e Tom Jobim, foram, ao seu tempo, criticados por estarem supostamente mimetizando a musicalidade e o estilo de performance do jazz estadunidense.

Entretanto, as influências estrangeiras na música brasileira não se restringem ao hemisfério norte. A música latino-americana também teve repercussões na música do Brasil. A presença do bolero, por exemplo, foi muito forte nos anos 1940 e 1950, num tipo de samba “abolerado” (Napolitano, 2002, p.39). Canções de inspiração latina também são encontradas na Tropicália, a exemplo de *Soy loco por ti, América*, de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, lançada em 1968 e cantada com versos em Português e em Espanhol de modo que as línguas se intercalavam livremente no decorrer da canção. Também na música tradicional podemos encontrar inter-relações com musicalidades de países vizinhos, a exemplo da presença da guarânia, especialmente nas regiões de fronteira com o Paraguai. 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 disso é a lambada e a saga da canção *Chorando se foi* (Baia, 2017, p.10). Poderíamos ainda retroceder a um momento anterior, formativo daquilo que viria a ser a música popular do Brasil, no final do século XIX, com o *tango* (mexicano)<sup>2</sup> e a *habanera* (cubana), que concorreram na formação do tango brasileiro e do maxixe, tal como afirmam Sandroni (2012) e Ferreira (2015).

### 3. Contexto sócio-político e cultural do Cone Sul nos anos 1970

A década de 1970 foi permeada por muitos avanços tecnológicos no Brasil que atingiram principalmente os meios de comunicação como a televisão e o rádio. As transmissões de televisão em rede passaram a ser via satélite; em 1972, as programações deixaram de ser em preto e branco e passaram a ter cores. Essa época também foi marcada por muitos conflitos políticos, não só no Brasil, mas em boa parte da América Latina. Nesse momento o Brasil vivia o auge da ditadura militar e, segundo Vitor Amorim de Angelo (2011, p.30), no final dos anos 1970, dois terços dos 400 milhões de habitantes da América Latina

---

<sup>2</sup> 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)

eram governados por regimes autoritários. Nessa época se constituíram movimentos políticos de esquerda, no Brasil e em países da América Latina como, Uruguai, Argentina e Chile, que tiveram militâncias distintas, assim como os seus respectivos regimes militares. É importante considerar a polarização política decorrente do contexto internacional da Guerra Fria. Os Estados Unidos queriam evitar que outra nação nas Américas caísse na área de influência da antiga União Soviética, como tinha ocorrido com Cuba.

A simpatia ou tolerância temporária dos Estados Unidos para com os regimes autoritários anticomunistas das Américas favoreciam o discurso antiamericano das esquerdas, que impulsionavam a construção de uma suposta identidade e unidade cultural latino-americana. Com o surgimento dessas militâncias, as ideologias esquerdistas ganharam força e, segundo Schwarz, naquela época, houve o fortalecimento de uma cultura de esquerda no Brasil, particularmente entre os estudantes universitários e setores da intelectualidade. Isso poderia ser uma decorrência do corte feito pelo governo militar entre as pontes que ligavam o movimento cultural e as massas. Essa atitude do governo militar teria feito com que os ideários esquerdistas crescessem substancialmente (Schwarz apud Diniz, 2012, p.65), manifestando-se, entre outras formas, nas músicas de vários artistas da época, especialmente no campo da MPB, que se consolidava no país. Porém, com a recrudescência do regime militar no Brasil no final de 1968 com a edição do AI5<sup>3</sup>, o espaço se fechou para as vozes “dissonantes” ao regime, o que ocasionou um impacto na produção artística no Brasil. Alguns músicos saíram do país – induzidos ou espontaneamente – ou tiveram dificuldades com a censura para gravar suas canções. Foi em meio a esse cenário político que a música latino-americana teve expressiva abertura no Brasil, conforme descrito no artigo de Duarte e Gonzalez:

Realmente, nos anos 1970 e 1980, passaram a ter visibilidade no Brasil vários conjuntos musicais formados por músicos emigrados de países que também haviam vivenciado ou ainda sofriam com regimes ditatoriais em seus países de origem, com um repertório constituído pela chamada música de protesto, ou referindo-se a questões sociais do continente latino-americano (2009, p.121).

---

<sup>3</sup>O Ato Institucional nº5, conhecido habitualmente como AI5, foi o 5º decreto emitido no período da ditadura militar durante o governo de Artur da Costa e Silva, no dia 13 de dezembro de 1968 e vigorou até o ano de 1978. O AI5 foi o mais duro de todos os Atos Institucionais. Nele ocorreram diversas censuras tanto nos meios de comunicação (rádio, televisão e jornais impressos), quanto nas artes visuais, música, cinema e teatro. O AI5 inaugura o período mais severo do regime militar, no qual ocorreram repressão, tortura e diversas arbitrariedades.

Duarte e Gonzalez (2009) nos mostram que, por viver em um regime político semelhante ao dos países vizinhos, parcelas da intelectualidade brasileira de classe média se identificavam com as canções de protesto produzidas em nações sul-americanas. Músicos de vários países da América Latina vieram para o Brasil e divulgaram a música folclórica latina e, ainda segundo esses autores, “o interessante é que todos eles apresentavam-se com uma mesma indumentária, apagando assim signos específicos de nacionalidade ou etnia, substituindo-as por algo que deixasse transparecer uma ideia de ‘unidade latina’” (p.122).<sup>4</sup>

As décadas de 1960 e 1970 também foram permeadas por diversas mudanças políticas e sociais em muitos países da América Latina, como por exemplo, a Revolução Cubana<sup>5</sup>, que encorajou muitos jovens com ideologias utópicas a protestarem a favor de mudanças progressistas em diversos países do continente.

Em 1962, um golpe militar na Argentina depôs o presidente Arturo Frondizi, que foi substituído por José Maria Guido. Este convocou eleições no ano de 1963, vencidas por Arturo Lllia, que foi destituído por um novo golpe militar em 1966. No ano de 1973, houve nova eleição na Argentina, que sufragou o candidato Juan Domingo Perón. Este, porém faleceu com menos de um ano após ter sido eleito, deixando o cargo para sua esposa e vice-presidente, Maria Estela Martínez de Perón, conhecida como Isabelita Perón. Um novo golpe militar em 1976 depôs Isabelita e manteve os militares no poder até 1983, quando os civis voltaram ao governo com a eleição de Raúl Alfonsín.

---

<sup>4</sup>É interessante observar que, até hoje, quando um grupo de músicos de países andinos, ou mesmo sul-americanos *hispanohablantes*, fazem um som de rua em outros países, ainda usam esse expediente apontado por Duarte e Gonzalez. Em vez de ressaltarem uma nacionalidade específica, é a condição de latino-americanos, ou mais propriamente, de andinos, que é evidenciada, na indumentária, na instrumentação e no repertório. Neste caso, a questão da latinidade, da condição de latino-americanos, se combina com a das etnias dos povos originários do continente, com uma certa ideia de defesa das civilizações pré-colombianas, numa medida que está fora do alcance deste trabalho analisar.

<sup>5</sup> 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 *Manifiesto de Sierra Maestra*, documento que expunha os ideais revolucionários dos guerrilheiros. Carlos Alberto Montaner, em seu livro *Los cubanos: historia de Cuba en una lección*, aponta para o fato de que logo após a entrada triunfal de Fidel Castro em Santiago de Cuba e sua marcha até La Habana, seu irmão Raúl Castro, sem fazer nenhum tribunal de justiça, organizou o extermínio em massa de vários oficiais e policiais do regime anterior. Segundo o autor, a mensagem era muito clara: “esta revolução era séria, tinha mão de ferro e não iria se deter por nada e nem ninguém” (2006, p.140). Fidel Castro dominou o governo recém instalado e expulsou todos que possuíam ideários diferentes. Debora Pacini Hernandez, em seu livro *Rockin’ las Américas: The Global Politics of Rock in Latin America*, aponta para o fato de o novo governo limitar a liberdade artística e perseguir a hippies e roqueiros. Até mesmo o compositor Silvio Rodriguez foi demitido do seu trabalho no Instituto de Rádio e Televisão de Cuba por citar os Beatles como uma de suas influências (2004, p.43). Entretanto, 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.

No ano de 1964 houve o golpe militar no Brasil que encerrou o governo de João Goulart, instaurando uma ditadura civil-militar que durou até o ano de 1985.

No Chile, segundo Maria Lígia Prado, o golpe militar contra o governo de Salvador Allende no “fatídico” 11 de setembro de 1973 foi certamente o mais brutal de todos “nas ações para consolidar o seu êxito” (2018, p.179). Após o bombardeio do palácio La Moneda, muitas pessoas foram levadas ao antigo Estádio Nacional para “serem submetidas a interrogatórios, surra e toda sorte de arbitrariedade”. Neste dia, cerca de mil pessoas foram executadas, inclusive o cantor e compositor Víctor Jara (um dos artistas mais emblemáticos da *Nueva Canción* chilena), executado do dia 16 de setembro de 1973. Quando o fuzilaram com 44 balas, ele já estava praticamente morto devido às torturas a que havia sido submetido. Os direitos dos cidadãos foram suspensos e os suspeitos de contrariar a nova ordem eram levados de suas casas na “calada da noite para nunca mais voltar” (2018, p.179).

A ditadura no Uruguai aconteceu no dia 27 de junho de 1973 a partir da presidência de Juan María Bordaberry (1972-1976) do partido Colorado. O governo dissolveu o parlamento e os partidos políticos além de suspender as liberdades civis. Nesse período, ocorreram várias crises políticas, sociais e econômicas inclusive a destituição de Bordaberry do seu cargo, em 1976, por desavenças com a alta cúpula do Exército. Essa ditadura governou o Uruguai por doze anos, até 28 de fevereiro de 1985.

#### **4. O conceito de “América Latina”**

A concepção da existência de uma América Latina enquanto unidade geopolítica é algo que mereceria ser submetido a rigoroso exame. Da mesma forma, a existência de uma identidade e unidade cultural latino-americana também precisa ser objeto de reflexão. Essa suposta unidade geopolítica ou identidade e afinidade cultural existiria de fato ou seria uma invenção que responderia a uma gama diversificada de interesses? Assim, a ideia de uma unidade latino-americana, tal como apresentada, por exemplo, na *Canción por la unidad latinoamericana*, do compositor cubano Pablo Milanês, pode ser vista como uma invenção cultural, que ia ao encontro de um imaginário de setores universitários e intelectualizados das classes médias de esquerda dos anos 1970.

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). Assim que Colombo pisou nas terras que hoje chamamos de América, pensou que havia chegado nas Índias e morreu acreditando nessa ideia. Porém, 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, quando o geógrafo alemão Martin Waldseemüller publica 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 e 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 romancista 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 em seu 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 aproximadamente 50 anos” e apresenta 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” (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, conforme descrito nas obras de Buffon e De Pauw<sup>6</sup> 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 Héctor Bruit (2004, p.4), não é fácil determinar se

---

<sup>6</sup>O 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.

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 o 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 (idem, 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 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 pelos aspectos 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.

Se olharmos o continente de perto, por vezes poderemos pensar que não pertencemos à América Latina e que não possuímos muitos traços de semelhanças. Pode-se pensar nas imensas diferenças existentes entre distintas populações no continente. Mas valer-se de exemplos de populações com modos de vida muito distintos – ainda que inseridos em uma mesma unidade geopolítica, seja ela continental ou mesmo nacional – pode ser um argumento questionável se utilizado para defender o fato de não possuímos muitos traços de semelhanças. Um executivo da cidade do México teria muitas proximidades culturais com um executivo de São Paulo, por exemplo, assim como vaqueiros gaúchos teriam proximidade com vaqueiros uruguaios e argentinos. Ou seja, essas distinções culturais existem mesmo internamente aos países, de acordo com aspectos regionais e culturais, assim como existem proximidades entre ramos de atividades afins em distintos países. Porém, ainda que de fato seja possível apontar uma série de diferenças entre culturas e modos de vida dentro do continente latino-americano, há autores que ressaltam aspectos compartilhados entre os povos da região. Coriún Aharonián<sup>7</sup> (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

---

<sup>7</sup> Coriún Aharonián foi um importante compositor e musicólogo uruaio, 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 também em outros países, como Brasil, Equador, Colômbia e Argentina.

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. De 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” (2008, p.32). 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 região<sup>8</sup>, a cultura política<sup>9</sup>, o nível de desenvolvimento humano<sup>10</sup> 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 significados diferentes (os chamados falso 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.

---

<sup>8</sup>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.

<sup>9</sup>A cultura política que considero que muitos países latino-americanos compartilharam, em maior ou menor grau, em diversos momentos da história, é a crença no estado como promotor do bem estar social, uma tendência a apoiar governos populistas (de esquerda ou de direita), ideias socialistas que no continente se confundem com vertentes do cristianismo, um discurso anticapitalista, um antiamericanismo e uma narrativa histórica que coloca a responsabilidade por nossas mazelas nos “imperialismos” britânico e norte-americano.

<sup>10</sup>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 (44°), a Argentina (47°) e o Uruguai (55°). No bloco dos considerados de “alto desenvolvimento humano” estão, entre outros, a Costa Rica (63°), o Panamá (66°), Cuba (73°), o México (74°) e a Venezuela (78°). O Brasil vem em uma nada honrosa 79° posição, seguido pelo Equador (86°), o Peru (89°) e a Colômbia (90°) e o Paraguai (110°). A Bolívia (118°) encontra-se no bloco dos países considerados de “médio desenvolvimento humano”, assim como El Salvador (121°), Nicarágua (124°), Guatemala (127°) e Honduras (133°). (UNDP, 2019).

## 5. Nacionalismo, hibridismo, identidade cultural e musical nos países sul-americanos.

Neste item serão abordadas algumas elaborações de pesquisadores da música latino-americana, acerca dos nacionalismos, hibridismos e as questões identitárias que são uma constante nos debates sobre a música na América Latina e, mais particularmente, para o assunto que nos interessa, no Cone Sul. Nesse sentido, é interessante observar a operação cultural da *Nueva Canción*, que buscou se nutrir de fontes da música tradicional, entendida como expressão da cultura do “povo”, para realizar suas criações. Esse tipo de projeto se assemelha àquele feito pelos nacionalistas/modernistas – guardadas as devidas especificidades de cada um –, muito forte 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. O que esses projetos apresentam 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 matriz à qual os compositores deveriam recorrer para fazer emergir o que seria o Brasil através da música, construir 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, como: 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).<sup>11</sup>

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 popular 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 semicolcheia.

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

---

<sup>11</sup>Tradução 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).

resiste por mais um século à ação de penetração e dominação dos sucessivos inimigos que logram depredar e despedaçar a América Latina em outras áreas” (2012, p.20)<sup>12</sup>.

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 1820<sup>13</sup>, 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. As primeiras óperas escritas no idioma nacional surgiram apenas em meados do século XIX, com destaque para as duas obras que Antônio Carlos Gomes (1836-1896), nome exponencial na história da música do Brasil, compôs em português antes de seguir para a Europa: *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863). Carlos Gomes foi o primeiro compositor brasileiro a ter suas obras apresentadas no teatro Alla Scalla (Milão, Itália). Porém, nessa época, suas músicas traziam muito da estética europeia. Segundo Bernardes (2001, p.10), estavam fadadas a serem avaliadas como arte submissa aos valores do colonizador. Na verdade, Carlos Gomes compôs peças que esboçavam uma sonoridade que não se restringia aos cânones europeus

---

<sup>12</sup>Tradução 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).

<sup>13</sup>Datas 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.

*stricto sensu*, incorporando elementos ainda embrionários daquilo que viria a ser entendido como “música brasileira”, a exemplo das modinhas *Quem Sabe*, *Suspiro d’Alma*, *Bela Ninfa de Minh’alma*, o *Hino Acadêmico*, *A Cayumba (Dança de Negros)* e o quarteto *Burrico de Pau*. Mas, no gênero operístico, especialmente compondo na Itália, não teria mesmo como não seguir a linguagem e a estética vigentes naquele país.

Alguns compositores que surgiram no cenário quando Carlos Gomes já era um grande personagem, como Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Alexandre Levy (1864-1892), possuíam uma preocupação com “a invenção de uma música que fosse erudita, artística e brasileira”. Segundo Silvano Baia, esses compositores foram precursores do nacionalismo musical no Brasil, uma vez que, ainda que em muitas de suas composições a concepção estética estivesse diretamente vinculada à “tradição europeia”, em outras eles deram passos em direção a uma linguagem que expressasse uma sonoridade brasileira (2017, p.206). Canções de Alberto Nepomuceno, como *Cantigas – 1902* (canto e piano) e *Trovas* (canto e piano), receberam influências ibéricas e africanas que, de fato, integram as raízes da música nacional, além de terem o texto em português. A famosa *Série Brasileira*, composição para orquestra em quatro movimentos, também busca uma linguagem nacional, uma vez que o compositor se inspirou tanto na música tradicional que ia se formando no país, como nas sonoridades que advinham da presença africana.<sup>14</sup> No cenário de uma música de maior popularidade, que, ainda que letrada, não era bem aceita nos meios eruditos, também surgiram diversos compositores que estavam construindo uma linguagem musical tipicamente brasileira, dentre eles Ernesto Nazareth (1863-1934), que com suas peças para piano divertia e encantava os frequentadores dos salões no Rio de Janeiro no final do século XIX, e Francisca Edwiges (Chiquinha) Gonzaga (1847-1935), que com suas operetas fazia uma crítica dos costumes, da política e da vida social da época. Ambos compuseram em diversos estilos “populares” como a polca, o choro, o tango brasileiro e a valsa. (2017, p.207)<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup>O próprio título da obra (*Série Brasileira*) e dos movimentos (I. Alvorada na serra, II. Intermédio, III. Festa na rede, IV. Batuque) já indica as preocupações nacionalistas do autor. O tema principal do primeiro movimento é uma música tradicional, o Sapo Cururu, orquestrado para ilustrar o amanhecer na serra. Também o último movimento é um dos primeiros exemplos na literatura orquestral de tentativa de incorporar as sonoridades que advinham da presença africana no país.

<sup>15</sup>Silvano Baia explica que essa música não era tão popular assim, pois era escrita para salões, teatros e bandas, portanto era uma “música letrada, culta, embora o erudito não a reconhecesse como pertencente ao seu campo”, talvez, segundo o autor, “porque não estivesse tão diretamente conectada com a tradição da música europeia.” (2017, p.207)

Essa busca por uma linguagem nacional não surgiu apenas no Brasil. Ideais nacionalistas emergiram em vários países da América Latina, todos em 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 Koellreutter<sup>16</sup> 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.

No campo da nascente música popular urbana, o processo de consolidação do samba carioca como gênero em torno do qual se construiria uma identidade musical nacional se iniciou na virada do século XX, mais especificamente entre as décadas de 1920 e 1930. Neste período o samba passou por um processo de transformação, formatando-se como produto cultural, em uma operação que lhe conferiu o título de gênero musical nacional por excelência. Segundo Adalberto Paranhos (2015), existem alguns fatores que contribuíram para a nova circulação desse produto musical como: 1) transformação de uma produção cultural originalmente coletiva num produto individual para comercialização; 2) conquista de consumidores médios e de altas rendas; 3) difusão da música por meio do rádio comercial, que passa a ser seu principal meio de circulação; 4) expansão do samba para “compositores e

---

<sup>16</sup> 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.

intérpretes brancos de classe média”. (p.49) Um ponto central no pensamento do autor é o de que o samba “foi sendo inventado como elemento essencial da singularidade cultural brasileira por obra dos próprios sambistas”. (p.49) Entre 1930 e 1945 o Brasil foi governado por Getúlio Vargas, que se aproximou dos artistas – e entre eles os sambistas, num momento de ascensão social do samba – com o objetivo de capitalizar politicamente sua popularidade, o chamado samba exaltação. Esse estilo que teve sua expressão máxima na música *Aquarela do Brasil* (Ary Barroso) e outras canções de valorização do trabalho, a exemplo do *Bonde de São Januário* (Wilson Batista e Ataulfo Alves), ou diretamente do Estado Novo, a exemplo de *Brasil usina do mundo* (João de Barro e Alcy Pires Vermelho), foram muito bem recebidas pelo governo.

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. Enquanto as décadas de 1930 e 1940 foram consideradas na memória e na historiografia com “nostalgia e carinho” como a “era do rádio” e a “época de ouro” da música popular do Brasil, segundo Napolitano (1995, p.4) a década de 1950 foi considerada “idade das trevas musicais” por autores como Castro que comparava o Brasil pré-bossa nova a uma “grande quermesse na qual imperavam baiões e sanfonas” (apud Napolitano, 1995 p.4). Já autores como Alcir Lenharo, afirmavam que no início dos anos 1950 ao “contrário do que se pressupunha, o cenário musical era variado, ainda que o samba fosse o gênero principal”. (apud Napolitano, 1995, p.200) Acrescente-se que existia muita criatividade musical em cima do repertório momesco, e era bastante comum ouvir variedades de sambas denominadas como, samba de roda, sambas de última hora, samba do morro e samba duro.

Em meio a esse cenário musical alguns cultuadores de uma suposta tradição defendiam a ideia de que a música popular do Brasil, naquela época, estava decadente e com o seu passado glorioso ameaçado pelos “estrangeirismos e comercialismos fáceis” (Saraiva,

2007, p.35). Pode-se dizer que os cafês, bares e casas noturnas com música ao vivo – que eram uma das grandes atrações do momento – principalmente na cidade do Rio de Janeiro, contribuíram para que a música estadunidense estivesse cada vez mais presente no Brasil, pois o sambajazz, o jazz e o bebop eram os estilos musicais mais tocados nesses locais, ocupando um lugar “bastante privilegiado no cenário carioca, senão nacional”, conforme descreve Saraiva (2007, p.35).

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 “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 comete*, 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.

É sabido que entre os anos 1964 a 1985 o Brasil estava passando por um período político conturbado devido ao golpe militar de 1964 (como já mencionado anteriormente neste trabalho). Sendo assim, é importante ressaltar que com o recrudescimento da ditadura alguns artistas foram forçados a se retirar do país, como, Caetano Veloso, Chico Buarque dentre outros. Foi em meio a esse cenário conturbado que estava surgindo em Minas Gerais, mais precisamente em Belo Horizonte, o Clube da Esquina, que era um agrupamento de vários artistas, entre os quais o de maior destaque foi Milton Nascimento. Falaremos com detalhes do Clube da Esquina no Capítulo 7 deste trabalho, por ora, examinaremos os movimentos da Nueva Cancion e Nueva Trova.

## **6. Nueva Canción, Nueva Trova e a onda de sonoridades latino americanas**

Por volta do final dos anos 1960 e durante os anos 1970 existiu uma “onda” de sonoridades latino-americanas na música brasileira, ou, uma “ola”, como diz Tânia da Costa Garcia em seu artigo *Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970* (2015). Nessa mesma época, surgiu a *Nueva Canción*, movimento musical que incorporava elementos da música folclórica latino-americana, especialmente do Cone Sul ao campo de produção da canção popular comercial. Suas canções possuíam uma temática que se opunha ao regime militar da época. Segundo Israel Aquino e Vanessa Voltaire, o movimento da *Nueva Canción* foi 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). Garcia aponta que a *Nueva Canción* apresentava características em comum, ainda que conservando as diferenças regionais, em países como o Chile, Argentina e Uruguai. Entre essas características a autora cita “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). Menciona também a reivindicação de uma unidade/identidade latino-americana, que pode ser percebida, por exemplo, na forma como os artistas 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 somente 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 Sosa<sup>17</sup> e com o Grupo Água, e conforme descrito no parágrafo supracitado, Elis Regina e Chico Buarque gravaram músicas de Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui.

A *Nueva Canción* chilena surgiu em meados dos anos 1960, época em que 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. Violeta Parra é uma figura fundamental do movimento da *Nueva Canción*, pois já na década de 1950 compunha músicas com temáticas populares, que descreviam sobre a vida e as dificuldades que os camponeses

---

<sup>17</sup> 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 (especificar a fonte), 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.

enfrentavam, suas lutas, desilusões e aspirações, uma vez que conhecia de perto a vida dos trabalhadores do campo, por ser, ela mesma, também de origem humilde.

A *Nueva Canción* é sempre descrita como um movimento, porém é importante salientar que o termo é usado para capturar a essência de uma mobilização de artistas, mas que não existia um líder formal ou uma sede central. Os jovens engajados da época se apaixonaram por esse movimento tanto pela consciência política de esquerda quanto pela vontade de descobrir a rica herança da música tradicional latino-americana. Segundo Joan Patrice McSherry, nesse movimento haviam pessoas que não eram ativistas políticos, porém que trabalhavam com músicos da *Nueva Canción* e que criaram trabalhos emblemáticos como, *Canto para una semilla* (gravado por Inti-Illimani e Isabel Parra, em 1972) e *La Cantata Santa María de Iquique* (lançada por Quilapayún, em 1970), canções que incorporaram elementos musicais sinfônicos, folclóricos e indígenas e produziram um híbrido de estilos musicais. A *Nueva Canción* se vinculou à campanha presidencial chilena de Salvador Allende, entre 1969 e 1970, e pode-se dizer que foi uma força de propaganda do governo e das ideias políticas que se expressaram na coalização partidária Unidade Popular (UP). Artistas como Victor Jara, os grupos Inti-Illimani e Quilapayún e Isabel Parra se tornaram embaixadores não-oficiais da cultura, propagando para o mundo o “audaz experimento social chileno”, que na época seria o fato de eleger um presidente de esquerda. Após o golpe militar de 11 de setembro de 1973, muitos artistas foram exilados e alguns até mortos, a exemplo do cantor e compositor Victor Jara, durante a ditadura de Pinochet. Os artistas da *Nueva Canción* que foram exilados atuaram em vários concertos informando a diversos países os horrores da ditadura no Chile e ajudaram a criar um movimento de solidariedade internacional (McSherry, 2017, p.43).

Na Argentina, especificamente na cidade de Mendoza, o movimento *Nueva Canción* surgiu com o manifesto de fundação chamado *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, 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 *Manifiesto* foi lançado dentro de um contexto militar instaurado em 1962, com a deposição do então presidente Arturo Frondizi. Segundo Aquino e Voltaire, o movimento possuía o interesse de buscar um novo tipo de identidade popular, indo de encontro com as concepções tradicionalistas, e “em especial a indústria cultural” (2017, p.08). Em 1963, através dos

jornais, o movimento se espalhou por toda a Argentina e se alastrou para vários outros países da América Latina. No Uruguai, surgiram nomes como os de Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños e Daniel Viglietti, que lançou seu primeiro disco no ano de 1963, e se tornou um dos marcos da canção de protesto latino-americana. Viglietti também gravou canções de Atahualpa Yupanqui e um poema cubano de Nicolás Guillén. Todos esses artistas popularizaram a nova música folclórica uruguaia. 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. O *Manifesto del Nuevo Cancioneiro* possuiu diversas adesões em toda a Argentina incluindo artistas de rock. Segundo McSherry, esse ressurgimento das músicas folclóricas também ocorreu nos Estados Unidos na década de 1950, inspirado nas canções politizadas de Woody Guthrie incluindo nomes como os de Pete Seeger, Joan Baez e o jovem Bob Dylan. Segundo Eduardo Carrasco<sup>18</sup>, músico e diretor do grupo 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 afora, mas também 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

---

<sup>18</sup>Músico, compositor e poeta chileno, foi fundador do grupo musical Quilapayún, que obteve grande repercussão na *Nueva Canción* chilena na década de 1960. Este grupo segue gravando canções e se apresentando até a presente data.

começaram a apropriar-se de valores, sem nenhum problema de limite geográfico. (apud McSherry, 2017, p.34)<sup>19</sup>

Também no final dos anos 1960 e início dos anos 1970 surgiu no Brasil o grupo Tarancón. Segundo Tânia Garcia, o movimento *Nueva Canción* que aconteceu 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 popularizou 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”.

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

---

<sup>19</sup>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.”

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 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* e 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 um alusão a 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 a *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.

En Cuba, a *Nueva Trova* surge em 1968. Nesse ano, o *Centro de la Canción Protesta* da *Casa de las Américas*<sup>20</sup> 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 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 da Música Nova (a música das vanguardas eruditas da época). As letras das canções eram voltadas para questões sociais e ideológicas. No Brasil,

---

<sup>20</sup>A *Casa de las Américas* é uma instituição cultural fundada pelo governo cubano, em 1959, apenas quatro meses após a tomada do poder pelo *Movimiento 26 de Julio*, liderado por Fidel Castro, sendo sua primeira dirigente a guerrilheira Haydée Santamaría. Segundo o site da instituição na internet (LA CASA), ela “promove, investiga, patrocina, premia e publica o trabalho de escritores, artistas plásticos, músicos, teatristas, estudiosos da literatura, das artes e ciências sociais do continente”. O site também afirma que a Casa “desenvolve e amplia relações socioculturais com povos da América Latina, Caribe e em todo mundo”. Naturalmente, cumpriu também, ao longo do tempo, a função de propaganda política da ditadura castrista, tanto no plano interno como internacional, especialmente junto aos países do continente.

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.

É importante ressaltar que nem toda a produção musical latino-americana teve repercussões na música brasileira. O rock argentino, por exemplo, que já apresentava nomes importantes como Charly Garcia, não teve maiores repercussões no Brasil, ainda que não se possa esquecer da participação dos *Beat Boys*, grupo de rock formado no Brasil por músicos argentinos, na performance de *Alegria, Alegria*, de Caetano Veloso, no III Festival de Música Popular Brasileira, da TV Record, em 1967. Ou seja, o repertório que incidiu sobre os músicos brasileiros no período, foi aquele associado ao ideário de esquerda, e também a cultura popular e seus ritmos, que aos olhos dos artistas traduziam uma ideia de ‘povo’ e que favorecia a ideia de uma identidade e unidade latino-americana.

O verbete *Nueva Canción* do *Groove Music Online*, Jan Fairley (2017) menciona o nome de alguns músicos brasileiros identificados com a *Nueva Trova*, como Chico Buarque, Wagner Tiso e Milton Nascimento. O Clube da Esquina dialogou com esta produção musical latino-americana que se agrupou em torno do rótulo *Nueva Canción*, e se tornou uma das mais emblemáticas manifestações desta “latinidade” no Brasil.

## 7. Milton Nascimento e o Clube da Esquina

O Clube da Esquina foi constituído por um grupo de jovens músicos que se encontraram na cena musical de Belo Horizonte (MG) em meados da década de 1960. Segundo Márcio Borges, em seu livro *Os sonhos não envelhecem* (1996), o Clube da Esquina começou nas escadarias do Edifício Levy, lugar onde Milton Nascimento, apelidado de Bituca, conheceu os irmãos Borges, em 1963. Sabe-se que a palavra “clube” em seu sentido etimológico, está relacionada a um conjunto de membros com interesses similares que seguem “regras que expressam a capacidade de incluir do clube” (Garcia, 2000, p. 26), fato que apresenta a medida de quanto ele é “aberto” ou “fechado”. No caso do Clube da Esquina, é interessante observar o seu caráter aberto, pois seus membros permitiam que músicos de

“diversas procedências” se incorporassem ao grupo “sem descaracterizar seus valores estéticos internos” (Garcia, 2000, p.26). Ainda segundo Luiz Garcia, a palavra "esquina" aponta para a paisagem urbana na qual “vários espaços da cidade (públicos ou privados) foram utilizados como *locus* de articulação dos integrantes do Clube” (p.26).

Segundo descrito no site *Museu Clube da Esquina*<sup>21</sup>, inicialmente o agrupamento era composto por Milton Nascimento (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. Esses músicos apresentaram 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 (2016) em sua tese de doutorado.

Menezes Junior, em seu trabalho, adota a interpretação do Clube da Esquina como formação cultural, utilizando a definição de Raymond Williams: “agrupamentos identificáveis como movimentos e tendências conscientes (literários, artísticos, filosóficos e científicos) que em geral podem ser percebidos com facilidade, de acordo com suas produções formativas” (p. 83). Ao observar as características do Clube da Esquina, enxergo a possibilidade de 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 que suas músicas apresentam. Havia uma certa espontaneidade no agir e

---

<sup>21</sup>Site do Museu Clube da Esquina. Disponível em: <<http://www.museuclubedaesquina.org.br>>. Acesso em: 08 dez 2017.

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 exprimidas 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 caráter 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*”.

## **8. Canción por la unidad latinoamericana**

A seguir, analisaremos uma canção presente no álbum *Clube da Esquina 2*, que favorece a reflexão sobre as questões apresentadas no parágrafo anterior, ou seja, o caráter híbrido do grupo, a mistura do local e do global. No caso dessa canção, essa mistura se dá através do apelo de unidade latino-americana, conforme veremos nos parágrafos que se sucedem.

A *Canción por la unidad latinoamericana*, de autoria de Pablo Milanés<sup>22</sup>, gravada no LP *Pablo Milanés*, de 1976, teve uma versão por Chico Buarque de Hollanda, que encontra-se no LP *Clube da Esquina 2*, de 1978. Milanés – assim como Chico Buarque e Milton Nascimento – 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 dos castristas 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 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 e guerrilhas

---

<sup>22</sup>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)

rurais e/ou urbanas de esquerda. Segundo Barros, temos mais consonância que dissonância, até mesmo as diferenças de idiomas são superadas, uma vez que existia concordância ideológica em ambos os países:

As conjunturas políticas e econômicas que demarcavam aquele período histórico eram muito parecidas em vários dos países de nosso subcontinente. O advento dos regimes militares, os ecos da Guerra Fria e a utopia de uma sociedade socialista se assentavam de maneira semelhante em nossas estruturas sociais nacionais e locais, que já tinham marcadas semelhanças no que se refere às suas constituições surgidas da sobreposição de culturas europeias, ameríndias e africanas, de processos longos de colonização e da então recente influência de uma hegemonia estadunidense (2016, p.03).

No texto supracitado, de uma autora brasileira, percebe-se a inclusão do nosso país no contexto histórico do subcontinente, bem como a menção a vários elementos que uniriam o Brasil à América Latina. Poder-se-ia dizer que existem outros aspectos que nos unem e que fazem de todos nós “latino-americanos”? E essa “latinidade” seria circunstancial, naquele contexto histórico, ou algo que teria uma existência de longa duração? A análise de trabalhos de Chico Buarque e Milton Nascimento – tal como a versão da *Canción por la unidad latinoamericana* – leva a crer que para esses compositores, a resposta seria sim. A *Canción* é 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, Milanês 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 do ditador cubano 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”<sup>23</sup>. 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”<sup>24</sup> 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.

---

<sup>23</sup>Grã-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.

<sup>24</sup>O termo “bolivarianismo” foi amplamente utilizado pelo coronel Hugo Chaves, que, ao assumir o poder, se apropriou da memória de Simón Bolívar como elemento de propaganda do seu “socialismo moreno”, tal como ele denominava o seu projeto político. Chavez 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*.

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 ao ditador 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 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 *Pedacinho 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 latinoamericana* 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”.

| <i>Versão Original</i>                                                                                                   | <i>Versão de Chico Buarque</i>                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <i>Realizaron la labor<br/>de desunir nuestras manos<br/>y a pesar de ser hermanos<br/>nos miramos con temor</i>         | Realizavam la labor<br>De desunir nossas mãos<br>E fazer com que os irmãos<br>Se mirassem com temor            |
| <i>Cuando se pasaron los años<br/>se acumularon rencores,<br/>se olvidaron los amores,<br/>parecíamos extraños</i>       | Cuando pasaron los años<br>Se acumularam rancores<br>Se olvidaram os amores<br>Parecíamos extraños             |
| <i>Qué distancia tan sufrida<br/>Qué mundo tan separado<br/>Jamás se hubiera encontrado<br/>Sin aportar nuevas vidas</i> | Que distância tão sofrida<br>Que mundo tão separado<br>Jamás se hubiera encontrado<br>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<sup>25</sup> é uma reelaboração da penúltima estrofe de Milanés, em uma

---

<sup>25</sup> A letra completa da canção encontra-se no anexo desta monografia.

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).

## 9. 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 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)<sup>26</sup>

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).<sup>27</sup> Ainda que

---

<sup>26</sup>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 *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."

<sup>27</sup>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.

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 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, 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)<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup>Tradução 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*.

Uma vez que trata-se 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 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 Milanés<sup>29</sup>. 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 influência 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.

---

<sup>29</sup>Interessante 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.

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 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.

## 10. 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 civil-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 movimento<sup>30</sup> 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 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 exprimida 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

---

<sup>30</sup>É 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.

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 trinados e *apoggiaturas*) 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*<sup>31</sup> 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 chilena<sup>32</sup>). Essa

---

<sup>31</sup>A 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*.

<sup>32</sup>A *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](https://es.wikipedia.org/wiki/Cueca#La_cueca_chilena)>. Acesso em: 30/03/2019.

música também possui uma sonoridade específica que lembra a *chacarera truca*<sup>33</sup>, 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 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.

## 11. 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

---

<sup>33</sup>Chacarera 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).

Violeta Parra (1917-1967)<sup>34</sup> 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). 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 resgatassem 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

---

<sup>34</sup>Violeta 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.

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 Tótor 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 Tótor 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.

O foco deste trabalho está nas canções do Clube da Esquina, porém, os álbuns de Milton Nascimento inseridos dentro do recorte temporal (anos 1970) expressam o espírito dessa formação cultural. 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 Agua* 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.

O termo “sonoridades” pode ser bastante discutível a medida em que se abre para distintas interpretações. É comum relacionarmos sonoridades a gêneros musicais, porém neste trabalho, estamos tratando de um conceito de sonoridades mais amplo, ou seja, fontes sonoras, timbres e vocalizações que nos levam a mergulhar na prática musical dos países vizinhos. Felipe Trotta, em seu artigo *Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise*, faz uma definição bastante didática do termo:

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.03-04).

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. 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 o próprio Milton Nascimento.

Milton Nascimento utiliza em diversas de suas canções – principalmente nas composições próprias nas quais ele mergulha no universo musical latino-americano – diversos timbres e formações instrumentais que se aproximam de gêneros musicais dos países vizinhos. Esse fato foi observado na *Canción por la unidad latino-americana*, quando Milton fez uso do bongô. Tendo surgido em Cuba, por volta 1900, para atender a necessidade de pequenos grupos, o bongô se firmou como um instrumento presente nos arranjos e orquestrações de diversos gêneros musicais latino-americanas, a exemplo da salsa e do bolero (BLADES; HOLLAND; BRETT, 2013). Também é importante ressaltar, que 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 cancioneiro 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 original<sup>35</sup> da *cantautora* Violeta Parra, presente no LP *Las ultimas composiciones de Violeta Parra*, de 1966, apresenta uma instrumentação formada por *guitarra*<sup>36</sup> 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 *guitarra* fazendo a condução rítmica em uma divisão métrica 6/8, assim como era feito nas *Sirillas* tradicionais.

---

<sup>35</sup>Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=Oe1o13CItv4>

<sup>36</sup> Segundo o Grove Music Online, o termo *guitarra* 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



Fonte: Rodrigues; Kaliski. Método de guitarra chilena. Santiago do Chile: Editorial Universitária, 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*.<sup>37</sup>

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 processo de análise do fonograma. Ao fazermos uma escuta atenta percebe-se que em alguns momentos da canção, o *bombo legüero* marca o tempo forte; em outros, o *bombo* não ataca no primeiro tempo, criando variações, ou distintas inflexões na condução rítmica. Segue abaixo exemplificação da linha do *bombo legüero* conforme explicado acima.



<sup>37</sup>O *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).

Philip Tagg (musicólogo, professor e escritor inglês), desenvolveu um modelo de análise que consiste em identificar uma unidade mínima de expressão ou unidade mínima de significação, à qual o autor denomina *musema*. Os pequenos elementos musicais ou "a unidade mínima do discurso musical" (Tagg apud Trotta, 2008, p.4) são princípios que, de acordo com o autor, dão significação ao discurso, que permitem ao ouvinte reunir chaves de leitura da obra. Através dos *musemas* o ouvinte pode fazer uma associação com experiências musicais anteriores e se sentir totalmente familiarizado com o discurso musical retratado. Nesse sentido, pode-se inferir que o padrão rítmico da *guitarrilla* unido à marcação do *bombo legüero* são elementos que caracterizam a *sirilla*, ambos instrumentos estão seguindo um padrão rítmico regular e fixo ou seja, o ouvinte poderá fazer associações "paramusicais" que provocam a "visualização de ambientes, épocas, e até mesmo de comportamento" (Frigeri, 2009, p.304). A presença do ritmo irregular caracterizado pelo *bombo legüero* e pela *guitarrilla*, a alternância entre seções lentas e rápidas, fazem com que o ouvinte seja transportado ao universo da música folclórica chilena.

Na versão de Milton Nascimento<sup>38</sup> pode-se perceber que o andamento da música diminui e que a instrumentação também muda, passando a ser formada por dois violões – um deles tocado pelo músico argentino acompanhador de Mercedes Sosa, Luiz Gonzalez Carpena (Lucho) – e um baixo acústico. Perde-se a intenção dançante mais forte, embora a métrica continue sendo 6/8 com variação no refrão para 3/4. O baixo foi arranjado de forma a realizar uma linha de condução, e surge a partir da segunda estrofe para substituir a percussão presente na versão original. Note-se que nas estrofes 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

---

<sup>38</sup>Link para gravação: <https://www.youtube.com/watch?v=phMFds6FtM4>

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 carácter 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 si, si, si*

Na interpretação que Mateus Andrade faz deste trecho da canção, “os relatos musicais brotavam como ‘*el musguito em 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.

## 12. 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 Tacuabé<sup>39</sup> 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

---

<sup>39</sup> 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.

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 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 al*, 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 amálgama 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 direta 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”<sup>40</sup>. 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

---

<sup>40</sup> 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”.

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).

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 das 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.

### 13. 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 branco 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 brasileiro 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 Ensaaios, *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).

#### 14. Considerações finais

Pelo exposto neste texto, pode-se afirmar a presença de elementos latino-americanos em músicas do Clube da Esquina, ao menos nos dois álbuns que levam o seu nome e que foram observados nesta pesquisa. Três canções destes álbuns foram objeto de um olhar mais detalhado, *Canción por la unidad latinoamericana*, *San Vicente* e *Credo*. Como um contraponto, para utilizar uma expressão musical, foram também observadas as músicas *Volver a los 17* e *Promessas do Sol*, do álbum *Geraes*, lançado no intervalo entre os dois álbuns *Clube da Esquina*. Em todas essas canções se encontram diversos elementos de

latinidade, seja através da linguagem e sua mensagem, como no caso da *Canción por la unidad latinoamericana*, ou em elementos musicais encontrados em músicas populares de países latino-americanos como a sobreposição métrica, polirritmia (três contra dois) encontrada em instrumentação, a exemplo de *San Vicente*. Buscou-se estudar o ambiente sócio-político cultural do período para procurar entender se existiu uma certa cultura política que seria um denominador comum em toda a América Latina. Foi possível identificar uma proximidade ideológica entre parcelas dos músicos populares dos demais países latino-americanos, a exemplo da *Nueva Canción* e da *Nueva Trova*, com o Clube da Esquina. Nesse sentido, pode-se dizer que, nessa época, existiu na América Latina um certo *zeitgeist* (espírito da época) em parcelas da classe média intelectualizada da região, ou seja, havia uma grande aproximação intelectual e cultural nesses setores na maioria dos países do continente, na década de 1970. Segundo Tânia Garcia, foi a época em que os brasileiros se sentiram mais latino-americanos (2015, p.17).

Elementos musicológicos também tiveram destaque neste estudo, ainda que dentro das limitações temporais e mesmo metodológicas para a execução deste projeto. O aprofundamento desse aspecto fica colocado para futuras pesquisas, nas quais se poderão estudar os gêneros latinos com maior profundidade, olhando não somente para as canções do Clube da Esquina, mas outras músicas populares brasileiras desse período. Podemos lançar aqui a hipótese de que a presença de elementos musicais latino-americanos na música brasileira dos anos 1970 não se deu apenas no Clube da Esquina, mas encontra-se também distribuída em outras músicas identificadas com o amplo espectro de gêneros que convencionou-se chamar pelo acrônimo de MPB. Da mesma forma, precisa ser verificado se uma eventual presença de sonoridades latino-americanas ocorreu também em outros repertórios, ou se essas latinidades se restringiram fundamentalmente ao campo da MPB.

Este Trabalho de Conclusão de Curso encerra um ciclo na vida acadêmica da autora, a graduação em Música – Licenciatura em Canto, mas não encerra necessariamente a pesquisa, apenas a etapa prevista neste projeto. A intenção é seguir neste tema, nos aspectos colocados no parágrafo anterior, em uma futura pesquisa de Mestrado.

## 15. Referências

### 15.1 Referências bibliográficas

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

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. Disponível em: <<https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2017/02/Leandro-Aguiar-UFF-Resumo.pdf>>. Acesso em: 16 fev 2019.

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

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, ano 5, v. 2, p. 61-87, jan. -jul. 2018.

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

\_\_\_\_\_. “Professor, você não tem orgulho de ser brasileiro?”: a música do Brasil no fim do século XIX e início do século XX. **ouvirOUver**, Uberlândia, 2017, v.13, n.1, p.202-214.

\_\_\_\_\_. The Music of Brazil in the Eyes of Anglo-American Academic Literature. In: **Per Musi**, Belo Horizonte, UFMG, 2017, p.1-18.

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: 08 fev. 2019.

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

\_\_\_\_\_. **Milton Nascimento**. In: Grove Music Online (site de acesso restrito da internet), 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.44185>>. Acesso em: 16 de mar 2019.

BÉHAGUE, Gerard; MOORE, Roger. **Cuba, Republic of** (Sp. República de Cuba). In: Grove Music Online (site de acesso restrito da internet), 2013. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.06926>>. Acesso em: 16 de fev 2019.

BERNARDES, Ricardo. **Música erudita brasileira**. São Paulo: Funarte, 2001.

BLADES, James; HOLLAND, James; BRETT, Thomas. **Bongos**. In: Grove Music Online (site de acesso restrito da internet), 2013. Disponível em: <<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002240260>>. Acesso em: 22 jun 2019.

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

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

CANCIONERO. Site da internet. Disponível em: <<https://cancionero.net>>. Acesso em: 16 jun 2019.

CANTON, Ciro Augusto Pereira. **Nuvem no céu e raiz**: romantismo revolucionário e mineiridade em Milton Nascimento e no Clube da Esquina (1970-1983). Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2010.

LA CASA. In: Casa de las Américas. Site da Internet. Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.org/casa.php>>. Acesso em: 20 jun 2019.

COELHO, Rafael Senra. **Dois lados da mesma viagem: a mineiridade e o clube da esquina**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Crítica da Cultura), Universidade Federal de São João del Rei. São João del Rei, 2010.

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

DUARTE, Geni Rosa, GONZALEZ, Emilio, **A construção de si e do (no) outro**: deslocamentos de músicos na Tríplice Fronteira (Brasil / Argentina / Paraguai). Espaço Plural [site da internet] 2009, ano X, nº 20, p.120-129. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=445944362014>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

FAIRLEY, Jan. **Nueva canción**. Grove Music Online (GMO). Oxford Music Online. Oxford University Press. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52410>>. Acesso em: 7 out. 2018.

FARRET, Rafael Leporace; PINTO, Simone Rodrigues, **América Latina: da construção do nome à consolidação da ideia**, TOPOI, v. 12, n.23, jul. -dez. 2011, p. 30-42.

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: 22 jun 2019.

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

\_\_\_\_\_. **Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)**. Tese (Doutorado em História), FAFICH, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.

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.

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

KALISKI; RODRÍGUEZ. **Método de guitarra chilena**. Editorial Universitaria. Santiago do Chile, 1998.

LIMA, Pedro Victor Moura; BRITO, Rebeca Mota. **Quando o olhar sociológico busca um povo inviabilizado-** a questão indígena e a produção musical de Milton Nascimento. UFF

LIMA, Antônio H. M.; SILVA, Raul G. da; TÓTORA, 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.

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

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.

- MOLINA, Sergio Augusto. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. Tese (Doutorado em Música), ECA/USP. São Paulo, 2014.
- 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.
- NUNES, Thais dos Guimarães Alvim. **A sonoridade específica do Clube da Esquina**. Dissertação (Mestrado em Música), IA/UNICAMP. Campinas, 2005.
- OLIVEIRA, Cauana Tafaello de. O Clube da Esquina no contexto ditatorial. In: **Aurora**: revista de arte, mídia e política, São Paulo, PUC/SP v.6, n. 18, p. 61-76, 2013.
- OLIVEIRA, Rodrigo Francisco de. **Mil tons de Minas**: Milton Nascimento e o Clube da Esquina: cultura, resistência e mineiridade na música popular brasileira. Dissertação (Mestrado em História), UFU. Uberlândia, 2006.
- PAULA, Marcelo Ferraz de. A América Latina na Música Popular Brasileira: dois idiomas e um coro-canção. In: **Darandina revisteletrônica**. PPG em Letras / UFJF, vol. 4, nº 1. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/06/A-América-Latina-na-Música-Popular-Brasileira-dois-idiommas-e-um-coro-canção.pdf>. Acesso em: 08 fev. 2019.
- PACHECO, Mateus de Andrade. **Milton Nascimento**: num canto do mundo, o conto do Brasil. Tese (Doutorado em História), Universidade de Brasília. Brasília, 2014.
- PARANHOS, Adalberto. **Os desafinados**: sambas e bambas no “Estado Novo”. São Paulo: Editora Intermeios, CNPq e Fapemig, 2015.
- PELLEGRINO Gabriela, PRADO Maria Ligia. **História da América Latina**. São Paulo: Contexto, 2018.
- PÉREZ, Clara Díaz, **Pablo Milanés**: Con luz propia. Tafalla: Txalaparta, 2001.
- PIEIDADE, A. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- RODRIGUEZ, Osvaldo. Violeta Parra: dos poemas de amor destinados al canto. In: **Anales de Literatura Hispanoamericana**. 1999, 28, p.1141-1150. ISSN: 0210-4547.
- ROMANO, Roberto. Bolívarianismo? In: **O Estado de São Paulo**. São Paulo: 30 de abril de 2017, pag.2. Disponível em: <https://opinioao.estadao.com.br/noticias/geral,bolivarianismo,70001757820>. Acesso em 17 mar 2019.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente**: transformações no samba no Rio de Janeiro (1917–1933). Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

SARAIVA Joana Martins. **A invenção do sambajazz**. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 2007.

SBERNI JUNIOR, Cleber. **O álbum na indústria fonográfica**: contracultura e o Clube da Esquina em 1972. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Franca, 2008.

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.

TATIT, Luiz. **Letra e música na canção popular**. Disponível em: < [Http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo\\_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit\\_transcricao.pdf.pdf](http://www.plataformadoletramento.org.br/arquivo_upload/2015-06/20150608152845-luiz-tatit_transcricao.pdf.pdf)> Acesso em: 12 Dez. 2017

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular**: um tema em debate. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora 34, 1997.

TOMÉ, Lorryne. **O rock no Brasil nos anos 1960**: estudo comparativo com o rock anglo-americano. Relatório de Iniciação Científica. Uberlândia: UFU, 2017.

TROTTA, Felipe. Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. **Ícone** – Revista do PPG em Comunicação da UFPE, v. 10, n. 2, 2008.

UNDP (United Nations Development Programme). **Human Development Reports: 2018 Statistical Update**. Disponível em: <<http://hdr.undp.org/en/2018-update>>. Acesso em: 15 jun 2019.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Música Cubana com sotaque brasileiro**: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. História: Questões e Debates, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001. Editora da UFPR.

WAXER, Lise. Salsa. Grove Music Online (GMO). Oxford Music Online. Oxford University Press, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24410>>. Acesso em: 20 fev 2019.

## 15.2 Discos

Milton Nascimento e Lô Borges. **Clube da Esquina**. EMI Odeon, 1972.

Milton Nascimento. **Geraes**. EMI Odeon, 1976.

\_\_\_\_\_. **Clube da Esquina 2**. EMI Odeon, 1978.

## ANEXOS

***Canción por la unidad latinoamericana***  
**Gravada no LP Pablo Milanés, de 1976.**

*El nacimiento de un mundo se aplazó por un momento  
Un breve lapso del tiempo, del universo un segundo  
Sin embargo parecía que todo se iba a acabar  
Con la distancia mortal que separó nuestra vidas*

*Realizaron la labor de desunir nuestras manos  
Y a pesar de ser hermanos nos miramos con temor  
Cuando pasaron los años se acumularon rencores  
Se olvidaron los amores, parecíamos extraños*

*Qué distancia tan sufrida, que mundo tan separado  
Jamás hubiera encontrado sin aportar nuevas vidas  
Esclavo por una parte, servil criado por la otra  
Es lo primero que nota el último en desatarse*

*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*

*Lo que brilla con luz propia nadie lo puede apagar  
Su brillo puede alcanzar la oscuridad de otras costas  
Qué pagará este pesar del tiempo que se perdió  
De las vidas que costó, de las que puede costar*

*Lo pagará la unidad de los pueblos en cuestión  
Y al que niegue esta razón la historia condenará  
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  
Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí brilló  
Fidel la dignificó para andar por estas tierras*

**Canción por la unidad latino-americana**  
**Pablo Milanés**

**Adaptação: Chico Buarque de Hollanda**  
**Gravada no LP *Clube da Esquina*, de 1978**

El nacimiento de un mundo  
Se aplazó por un momento  
Fue un breve lapso del tempo  
Del universo un segundo

Sin embargo parecía  
Que todo se iba a acabar  
Con la distancia mortal  
Que separó nuestras vidas

Realizaban la labor  
De desunir nossas mãos  
E fazer com que os irmãos  
Se mirassem com temor

Cuando pasaron los años  
Se acumularon rancores  
Se olvidaron os amores  
Parecíamos extraños

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

E quem garante que a História  
É carroça abandonada  
Numa beira de estrada  
Ou numa estação inglória

A História é carro alegre  
Cheio de um povo contente  
Que atropela indiferente  
Todo aquele que a negue

É um trem riscando trilhos  
Abrindo novos espaços  
Acenando muitos braços  
Balançando nossos filhos

Lo que brilla con luz propia  
Nadie lo puede apagar  
Su brillo puede alcanzar  
La oscuridad de otras costas

Quem vai impedir que a chama  
Saia iluminando o cenário  
Saia incendiando o plenário  
Saia inventando outra trama

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

E enfim quem paga o pesar  
Do tempo que se gastou  
Da las vidas que costó  
De las que puede costar

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

***San Vicente***

**Fernando Brant e Milton Nascimento**  
**Gravada no LP *Clube da Esquina* 1972**

Coração americano  
Acordei de um sonho estranho  
Um gosto, vidro e corte  
Um sabor de chocolate  
No corpo e na cidade  
Um sabor de vida e morte

Coração americano  
Um sabor de vidro e corte  
A espera na fila imensa  
E o corpo negro se esqueceu  
Estava em San Vicente  
A cidade e suas luzes  
Estava em San Vicente  
As mulheres e os homens  
Coração americano  
Um sabor de vidro e corte

As horas não se contavam  
E o que era negro anoiteceu  
Enquanto se esperava  
Eu estava em San Vicente  
Enquanto acontecia  
Eu estava em San Vicente  
Coração americano  
Um sabor de vidro e corte

***Volver a los 17***  
**Violeta Parra**  
**Gravada no LP Geraes 1976**

*Volver a los diecisiete después de vivir un siglo  
Es como descifrar signos sin ser sabio competente,  
Volver a ser de repente tan frágil como un segundo  
Volver a sentir profundo como un niño frente a Dios  
Eso es lo que siento yo en este instante fecundo.*

*Se va enredando, enredando  
Como en el muro la hiedra  
Y va brotando, brotando  
Como el musguito en la piedra  
Como el musguito en la piedra, ay si, si, si.*

*Mi paso retrocedido cuando el de ustedes avanza  
El arco de las alianzas ha penetrado en mi nido  
Con todo su colorido se ha paseado por mis venas  
Y hasta la dura cadena con que nos ata el destino  
Es como un diamante fino que alumbra mi alma serena.*

*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 si, si, si.*

*Lo que puede el sentimiento no lo ha podido el saber  
Ni el más claro proceder, ni el más ancho pensamiento  
Todo lo cambia al momento cual mago condescendiente  
Nos aleja dulcemente de rencores y violencias  
Solo el amor con su ciencia nos vuelve tan inocentes.*

*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 si, si, si.*

*El amor es torbellino de pureza original  
Hasta el feroz animal susurra su dulce trino  
Detiene a los peregrinos, libera a los prisioneros,  
El amor con sus esmeros al viejo lo vuelve niño  
Y al malo sólo el cariño lo vuelve puro y sincero.*

*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 si, si, si.*

*De par en par la ventana se abrió como por encanto  
Entró el amor con su manto como una tibia mañana  
Al son de su bella diana hizo brotar el jazmín  
Volando cual serafín al cielo le puso aretes  
Mis años en diecisiete los convirtió el querubín.*

**Credo**

**Milton Nascimento e Fernando Brant**  
**Gravada no LP *Clube da Esquina* 1978**

Caminhando pela noite de nossa cidade  
Acendendo a esperança e apagando a escuridão  
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa cidade  
Viver derramando a juventude pelos corações  
Tenha fé no nosso povo que ele resiste  
Tenha fé no nosso povo que ele insiste  
E acordar novo, forte, alegre, cheio de paixão

Vamos, caminhando de mãos dadas com a alma nova  
Viver semeando a liberdade em cada coração  
Tenha fé no nosso povo que ele acorda  
Tenha fé no nosso povo que ele assusta

Caminhando e vivendo com a alma aberta  
Aquecidos pelo sol que vem depois do temporal  
Vamos, companheiros pelas ruas de nossa cidade  
Cantar semeando um sonho que vai ter de ser real  
Caminhemos pela noite com a esperança  
Caminhemos pela noite com a juventude

**Promessas do sol****Milton Nascimento e Fernando Brant****Gravada no LP *Geraes* 1976**

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 precisa ter  
Me cortaram o corpo à faca sem terminar  
Me deixaram vivo, sem sangue, apodrecer

Você me quer justo  
E eu não sou justo mais  
Promessas de sol já não queimam meu coração  
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?  
Que tragédia é essa que cai sobre todos nós?