



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPGIELA)**

IMAGENS DO LATINOAMERICANISMO EM CANÇÕES DO RAÍCES DE AMÉRICA

ALEX CARLOS LARSEN

Foz do Iguaçu
2022

**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
INTERDISCIPLINAR EM ESTUDOS LATINO-
AMERICANOS (PPG IELA)**

IMAGENS DO LATINOAMERICANISMO EM CANÇÕES DO RAÍCES DE AMÉRICA

ALEX CARLOS LARSEN

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Checchia

Coorientadora: Prof. Dra. Larissa Fostinone Locoselli

Foz do Iguaçu
2022

ALEX CARLOS LARSEN

IMAGENS DO LATINOAMERICANISMO EM CANÇÕES DO RAÍCES DE AMÉRICA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Estudos Latino-Americanos.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof. Dra. Cristiane Checchia
UNILA

Coorientadora: Prof. Dra. Larissa Fostinone Locoselli
UNILA

Prof. Dr. Felix Ceneviva Eid
UNILA

Prof. Dra. Giane Mariano da Silva Lessa
UNILA

Foz do Iguaçu, _____ de _____ de _____.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

L334

Larsen, Alex Carlos.

Imagens do latinoamericanismo em canções do Raíces de América / Alex Carlos Larsen. - Foz do Iguaçu, 2022.

64 f.: il., color.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana, Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História, Programa de Pós-Graduação em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu - PR, 2022.

Orientador: Cristiane Checchia.

1. Raíces de América. 2. latinoamericanismo. 3. nuevo cancionero latinoamericano. I. Checchia, Cristiane.
II. Título.

CDU 304.444:78.036(8)

AGRADECIMENTOS

Quero começar agradecendo à minha família, tão fundamental nessa caminhada. À minha mãe, Maria Aparecida Munhoz Larsen, pelo incentivo e pela força passada em suas palavras, orações e pinturas, ao meu pai, Claércio Carlos Larsen, por me lembrar da importância da serenidade e da sobriedade, um dia de cada vez... e à minha irmã, Juliane Cristina Larsen, pelas inúmeras hospedagens e parceria. Quero agradecer ainda ao meu filho, Pedro Henrique Lopes Larsen, que mesmo distante nesse período, trabalhando na Inglaterra, transmitiu mensagens de carinho e conforto diante nossa preocupação com o avanço da pandemia de COVID-19 pelo mundo, e às minhas filhas, Maria Luiza da Silva Larsen e Clara Elis da Silva Larsen, pela amorosidade e paciência, e por serem minha principal fonte de energia e inspiração.

Para pensar o Raíces de América contei com a imprescindível colaboração das professoras Cristiane Checchia e Larissa Fostinone Locoselli, minhas orientadoras, que com muita paciência e compreensão, me trouxeram de volta de alguns devaneios e me ajudaram a manter o foco no trabalho, mesmo diante das adversidades vividas no Brasil pandêmico. Meu muito obrigado, Cris e Larissa.

Ingressar na UNILA, no PPG-IELA, foi uma das melhores coisas que aconteceram na minha vida. As leituras e encontros proporcionados pelo programa me permitiram vislumbrar um horizonte até então não muito claro, chamado “América Latina”. Por isso quero agradecer à professora Maria Inês Amarante, pelas prazerosas aulas e por me presentear com o primeiro álbum do Raíces de América, ao professor Octavio Obando, à professora Laura Amato, ao professor Júlio Moreira, à professora Diana Araújo, ao professor Fábio Mendes, ao professor Aníbal Orué, e ao Newton Camargo. Agradeço ainda ao Prof. Dr. Felix Ceneviva Eid e à Prof. Dra. Giane Lessa por participarem da banca.

Agradeço também aos meus colegas e amigos latino-americanos: Jean-Paul, Camila, Lucas, Roger, Carlos, Yulliam, José, André, Daniele, Alessandra, Solange, Sebastián, Kellen, Washington, Osmarina, Thiago, Luciana, Dália e Luís. Bem como à Taty Ravedutti, incentivadora e apoiadora de tantas pessoas e projetos, e ao meu camarada “das antigas”, Anderson Heimerdinger.

A canção latino-americana se fez ainda mais presente em minha vida no ano de 2019, graças ao grupo musical Marichiwew, projeto de extensão idealizado

pelo Prof. Dr. Miguel Ahumada Cristi, no qual tive a honra de fazer parte, e que tinha como meta principal apresentar a canção de protesto latino-americana na região da tríplice fronteira. Quero agradecer aos meus parceiros de Marichiwew, Lina, Kjesed, Ariel, Ladislao, Miguel, Victor e, especialmente, o músico e professor Jorge Ruibal, que com um bombo leguero no colo e tomando chá gelado, ouviu comigo os três álbuns do Raíces de América utilizados nesta pesquisa, faixa por faixa, identificando cada gênero musical ali presente.

Quero agradecer ainda ao maestro e baixista Willy Verdaguer e a todo grupo Raíces de América, por me permitirem idealizar esta pesquisa e, principalmente, por manterem a chama da união latino-americana acesa através de seu canto.

Gracias, Raíces de América!!!

Resumo

Raíces de América é uma banda brasileira, criada no ano de 1980 e formada por artistas brasileiros, argentinos e chilenos. No presente trabalho, buscamos analisar três álbuns gravados pela banda na década de 1980, tendo em vista o diálogo que estabelecem com o nuevo cancionero latinoamericano dos anos 60 e 70 e com a tradição do pensamento latinoamericanista no continente. Pareceu-nos interessante analisar a repercussão da banda no Brasil, considerando os desafios históricos para que o Brasil se visse no conjunto da América Latina. Através da abordagem interdisciplinar, sob a perspectiva dos estudos culturais latino-americanos, buscamos entender a configuração do discurso latinoamericanista por parte de intelectuais que atuaram em determinados contextos históricos na América Latina, relacionando tal ideário à obra do Raíces de América. A partir da Revolução Cubana, nos anos de 1960 e 1970 o latinoamericanismo ganha um espaço de projeção na literatura latino-americana e também nos movimentos de renovação do cancionero latino-americano, em especial ao Nuevo Cancionero argentino, que tinha a integração latino-americana entre suas principais propostas. Nesse período, no Brasil, alguns artistas compartilham da ideia de uma aproximação com os países vizinhos através da canção, movimento que decresce na década de 1980, mas que ainda assim segue inspirando alguns músicos e compositores, como o Raíces de América, alimentando um imaginário que seguiu vivo mesmo após todo o período de repressão imposto pelos governos autoritários das ditaduras recentes do Cone Sul.

Palavras-chave: Raíces de América, latinoamericanismo, nuevo cancionero latinoamericano

Resumen

Raíces de América es una banda brasileña, creada en 1980 y formada por artistas brasileños, argentinos y chilenos. En el presente trabajo se pretende analizar tres discos grabados por la banda en la década de 1980, teniendo en cuenta el diálogo que establecen con el nuevo cancionero latinoamericano de los años 60 y 70 y con la tradición del pensamiento latinoamericano en el continente. Nos pareció interesante analizar la repercusión de la banda en Brasil, teniendo en cuenta los desafíos históricos para que Brasil se vea en el conjunto latinoamericano. A través de un enfoque interdisciplinario, bajo la perspectiva de los estudios culturales latinoamericanos, intentamos comprender la configuración del discurso latinoamericanista por parte de los intelectuales que actuaron en determinados contextos históricos de América Latina, relacionando dicha ideología con la labor de Raíces de América. Después de la Revolución Cubana, en los años 1960 y 1970, el latinoamericanismo gana un espacio de proyección en la literatura latinoamericana y también en los movimientos de renovación del cancionero latinoamericano, especialmente el Nuevo Cancionero argentino, que tenía la integración latinoamericana entre sus principales propuestas. En esta época, en Brasil, algunos artistas compartían la idea de una aproximación con los países vecinos a través de la canción, movimiento que disminuyó en la década de 1980, pero que aún continuó inspirando a algunos músicos y compositores, como los Raíces de América, alimentando un imaginario que siguió vivo incluso después de todo el período de represión impuesto por los gobiernos autoritarios de las recientes dictaduras del Cono Sur.

Palabras-clave: Raíces de América, latinoamericanismo, nuevo cancionero latinoamericano

Abstract

Raíces de América is a Brazilian band created in 1980, and formed by Brazilian, Argentine and Chilean artists. In the present work, we seek to analyze three albums recorded by the band in the 1980s, owing to the dialogue they established with the Latin-American nuevo cancionero from the 60s and 70s, and with the tradition of Latin American thought on the continent. It seemed interesting to us to analyze the band's repercussions in Brazil, considering the historical challenges for Brazil to see itself integrated into Latin America. Through the interdisciplinary approach, from the perspective of Latin American cultural studies, we search to understand the configuration of the Latin Americanist discourse by intellectuals who acted in certain historical contexts in Latin America, relating such ideas to the work of Raíces de América. From the Cuban Revolution, in the 1960s and 1970s, Latin Americanism gained a space of projection in Latin American literature, and also in the movements of renewal of the Latin American songbook, in particular to the Argentinean Nuevo Cancionero, that had the Latin American integration among its main proposals. During this period, in Brazil, some artists shared the idea of an approximation to neighboring countries through the song, movement that declines in the 1980s, but that still continues to inspire some musicians and composers, like Raíces de América, feeding an imaginary that remained alive even after the entire period of repression imposed by the authoritarian governments of recent dictatorships in the Southern Cone.

Keywords: Raíces de América, Latin Americanism, Latin-American nuevo cancionero.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O RAÍCES DE AMÉRICA SOB A LUZ DOS ESTUDOS CULTURAIS LATINO-AMERICANOS	16
1.1 A abordagem interdisciplinar	17
1.2 Hibridismos na canção latino-americana	19
2 AMÉRICA LATINA, BRASIL E RAÍCES DE AMÉRICA	23
2.1 O surgimento do nome e da ideia “América Latina”	24
2.1.1 O Movimento do Nuevo Cancionero argentino	29
2.2 O discurso latinoamericanista no Brasil	35
2.2.1 Sobre o surgimento da MPB e o latinoamericanismo na canção brasileira	38
2.2.2 As “raízes do Raíces”, o cancionero latino-americano	44
3 IMAGENS DO LATINOAMERICANISMO EM CANÇÕES DO RAÍCES DE AMÉRICA	49
3.1 A integração latino-americana nos álbuns <i>Raíces de América I, Volume II e Dulce América</i>	52
3.2 A presença do Brasil no projeto de união continental através da canção nos álbuns <i>I, II e Dulce América</i>	58
CONSIDERAÇÕES FINAIS	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65
DOCUMENTOS SONOROS	68

INTRODUÇÃO

Raíces de América é uma banda surgida na cidade de São Paulo no ano de 1980, e que traz em seu repertório um convite à união entre os países latino-americanos, tema frequente em canções produzidas no âmbito dos movimentos de renovação do cancionero latino-americano, ocorridos nas décadas de 1960 e 1970, em praticamente toda a América Latina.

Formada por artistas brasileiros, argentinos e chilenos, o grupo Raíces de América apresenta em sua arte, híbrida e polissêmica, fortes referências ao continente latino-americano. Tanto em regravações de canções¹ que ficaram muito populares em determinados contextos sociais de distintos países latino-americanos, como em composições autorais, a América Latina está presente em gêneros, vozes, instrumentos e poesia, resultando em uma performance que atua em prol do coletivo do grupo. Mesmo que a banda conte sempre com exímios cantores e cantoras, o resultado final contempla mais o coletivo do que as performances individuais.

A proposta de integração latino-americana através da canção, encontrada na obra do Raíces de América, foi muito disseminada com os movimentos artísticos surgidos na década de 1960 em Cuba, Uruguai, Chile e principalmente, com o Movimento do Nuevo Cancionero argentino (1963). Esses movimentos colocaram novamente em pauta, através da canção, a questão do latinoamericanismo, que também vinha sendo disseminado através da literatura latino-americana. No Brasil, houve aproximações nesse sentido, ainda que tenham perdurado obstáculos históricos desfavoráveis para um aprofundamento das relações culturais com países hispano-americanos, de modo que o período 60/70 desponta como excepcional na difusão do discurso latinoamericanista no país.

Já no momento em que a obra da banda Raíces de América começa a ser lançada, ao final da ditadura cívico-militar no Brasil, esses movimentos artísticos perdem a intensidade com que vinham ocorrendo em anos anteriores, assim como o próprio discurso latinoamericanista, principalmente no Brasil, e isso se dá por diversos fatores que se fazem comuns entre os países latino-americanos no período. Dentre estes aspectos está a forte repressão imposta pelos regimes militares sobre os artistas

¹ As canções da banda Raíces de América podem ser ouvidas em www.raicesdeamerica.com

que mantivessem discursos que apresentassem qualquer divergência com relação aos interesses do Estado.

Mas nem sempre a repressão foi um dos fatores que dificultou a circulação do discurso latinoamericanista na sociedade brasileira. Neste trabalho partimos da hipótese que o papel desempenhado por parte da intelectualidade e diferentes governos, em determinados contextos históricos, proporcionaram uma condição histórica desfavorável à propagação do latinoamericanismo no Brasil.

O objetivo central do trabalho é, através da análise de parte da obra do Raíces de América, identificar o discurso latinoamericanista e verificar sua relação de maior ou menor intensidade em determinados contextos na América Latina e, principalmente no Brasil. A pesquisa busca uma compreensão ampla das complexas tramas existentes entre a cultura, a política e a sociedade brasileira que interferiram na propagação do latinoamericanismo no Brasil, e que por consequência, contribuíram para o surgimento da banda Raíces de América, bem como pergunta pelo significado da circulação de suas canções no contexto político e cultural brasileiro nos anos 80.

O Raíces de América entrou na vida deste pesquisador ainda na sua infância, através do álbum “verde”, segundo disco do grupo, gravado em 1981. No final do ano de 1987, tivemos a oportunidade de assistir uma apresentação do Raíces de América no auditório do colégio La Salle, em Toledo – PR, da qual temos algumas recordações da performance do grupo, como o figurino todo branco, e uma referência em forma de sátira ao acidente radiológico com césio-137, ocorrido naquele período em Goiânia, e que havia sido exageradamente explorado pelas emissoras de TV. Nesta performance um dos integrantes da banda circulava com um suposto aparelho que media a radiação, e que soltava um som estridente (produzido por uma guitarra) ao ser aproximado de certas pessoas. Esta performance e os álbuns criaram afetos duradouros, que contribuíram para a realização desta pesquisa.

O presente trabalho tem como foco de análise três álbuns do Raíces de América gravados na década de 1980, período em que o Brasil passa por um agravamento do quadro social marcado pela precariedade no trabalho, pela elevada concentração de renda e pelo expressivo grau de desigualdade social. Vale dizer que consideramos o fonograma como um documento histórico, sendo a disposição do repertório no álbum, as informações contidas na capa, contracapa e encarte, além do próprio álbum, todos elementos relevantes para o desenvolvimento da pesquisa. A escolha destes três fonogramas em específico, se dá pelo fato de estarem disponíveis

ao pesquisador em seu formato físico, e também por terem sido gravados na década de 1980 (respectivamente em 1980, 1981 e 1985), em um período de significativas mudanças políticas e econômicas no Brasil e na América Latina, ainda pouco abordadas em estudos culturais brasileiros.

Nos três fonogramas em questão, encontramos uma diversidade de ritmos e também de gêneros musicais, como o joropo, do folclore venezuelano, o malambo, que é uma dança argentina também praticada no extremo sul do Brasil, a chacarera, originária do noroeste argentino, a zamba e a milonga, também da Argentina, a cueca chilena, o candombe uruguaio, a guajira, de Cuba, o merengue, da República Dominicana e os gêneros brasileiros moda de viola e baião.

A respeito do conceito de gênero musical, para o historiador Marcos Napolitano (2007), o gênero não pode ser definido apenas pelo parâmetro do ritmo (padrão organizado de uma sequência de sons e pausas musicais), existem fortes influências do mercado nas propriedades de determinado gênero musical, que também são debatidas e redefinidas por certa comunidade musical. Ainda segundo Napolitano, para se entender um determinado gênero, “deve-se entender a genealogia de uma determinada experiência musical, em seus diversos aspectos, como canção, como dança, como identidade cultural e como produto comercial revestido de efeitos que vão além da performance direta”. (NAPOLITANO, 2007 p.156)

O Raíces de América demonstra uma preocupação em mostrar a diversidade de gêneros musicais encontrados na América Latina, sendo que gêneros musicais remetem também a timbres específicos (características sonoras). Uma das características principais da Raíces de América é a utilização de instrumentos originados no continente latino-americano, em especial instrumentos andinos, como zampoñas e quenás, juntamente com instrumentos elétricos, como baixo e guitarra.

Entre todos estes elementos presentes na obra do grupo que remetem ao latinoamericanismo, a proposta de integração latino-americana é o aspecto que mais chama a atenção, sendo incorporada inclusive na formação da banda, onde músicos brasileiros, argentinos e chilenos, além de dominarem instrumentos originados em diferentes países da América Latina, possuem conhecimento de vasto repertório do cancionero latino-americano. A agrupação compartilha assim da intenção de transpor fronteiras e pensar em um território ampliado do canto latino-americano, presente nos movimentos do Nuevo Cancionero surgidos nos anos 60 em diversos países da América Latina. Não à toa, uma das mais reconhecidas vozes do Nuevo Cancionero

argentino, Mercedes Sosa, foi considerada madrinha do Raíces de América, participando do show de lançamento do primeiro disco.

Algumas das canções presentes no repertório do Raíces de América, se tornaram populares em diversos países do continente, e surgiram em um contexto peculiar, não apenas para a América Latina, com a Revolução Cubana (1959), mas também no mundo todo, a partir de eventos como a Guerra do Vietnã (1955-1975), as manifestações de 1968, na França e a luta por direitos civis nos Estados Unidos. A efervescência política deste período fomenta em grande medida os processos de renovação do cancionero latino-americano, que, entre dinâmicas culturais diversas, buscam incorporar o folclore a novas formas de canções que expressam um engajamento por parte dos artistas em causas sociais.

A canção “Los ejes de mi carreta”, de Atahualpa Yupanqui, é exemplo do fenômeno que vinha se desenvolvendo desde 1950, e alcança seu auge nos anos de 1960 e 1970, intitulado muitas vezes como “canção de protesto” latino-americana. O Raíces de América regravou a canção de Yupanqui no primeiro disco, assim como canções de diversos compositores que contribuíram na constituição desse repertório, tal qual o também argentino, Buenaventura Luna (1906-1955), a chilena, Violeta Parra (1917-1967), dentre outros. Algumas canções destes artistas ficaram muito populares na América Latina, e a banda Raíces de América cumpre com seu objetivo primordial de mostrar o cancionero latino-americano, regravando e também em alguns momentos prestando homenagem a alguns desses compositores, como vemos na canção autoral “Plegaria por Victor Jara”, em alusão a “Plegaria a un labrador”, de autoria do compositor chileno Victor Jara.

O Raíces de América apresenta um engajamento voltado para a tradição latinoamericanista que será traço marcante na sua obra. O discurso latinoamericanista surge em diversos momentos, desde Símon Bolívar (1783-1830), com maior ou menor intensidade em diferentes contextos na história da América Latina. No contexto da Revolução Cubana (1959), o discurso latinoamericanista ganha repercussão não só na América Latina, como no mundo todo, associado ao “boom” da literatura latino-americana, quando escritores procuraram vincular seu trabalho com a tarefa revolucionária. Interessa-nos mapear nas canções do grupo a forma como esse imaginário se rerepresentava ou se redefinia em um contexto bastante distinto ao que lhe deu origem.

A arte produzida pelo grupo Raíces de América, em especial os três fonogramas analisados neste trabalho, apresenta uma diversidade de elementos e significados que podem ser exemplificados através do conceito de hibridação cultural, abordado pelo antropólogo argentino Néstor García Canclini (1990).

Ao analisar as formas de hibridismos culturais na América Latina no século XX, Canclini (1990) demonstra que todas as culturas são de fronteira, e que as artes articulam-se em relação umas com as outras, ampliando assim seu potencial de comunicação e conhecimento. Essa ideia é pertinente para se ter em vista na análise da produção do grupo Raíces de América porque clarifica os sentidos que se processam na mistura constitutiva da arte da agrupação.

Cabe ainda dizer que Canclini (1990) defende a necessidade da adoção de um enfoque que também poderia ser chamado de híbrido, pois resulta da combinação da sociologia com a antropologia, e da arte com os estudos de comunicação. No caso desta pesquisa, a análise empreendida transita entre as áreas de história, sociologia e música.

O Capítulo 1 procura desenvolver a importância da abordagem interdisciplinar dos estudos culturais para a realização de análises que envolvem objetos como se propõe a presente pesquisa. Tal abordagem contempla o entendimento da prática artística em relação às pressões políticas e sócio-econômicas, revelando na produção do Raíces de América, dinâmicas culturais peculiares da América Latina.

No Capítulo 2 o objetivo principal é traçar como se constitui a ideia de América Latina e a relação do discurso latinoamericanista neste processo, bem como sua apropriação e divulgação entre movimentos de renovação do cancionero latino-americano ocorridos nas décadas de 1960 e 1970, em especial o movimento do Nuevo Cancionero argentino. O capítulo também apresenta as principais manifestações de artistas brasileiros em prol da união latino-americana.

Por fim, no Capítulo 3, propomos a análise de algumas das canções presentes nos três discos referidos do Raíces de América, articulando a compreensão do significado histórico do surgimento do grupo no Brasil dos anos 80 e de sua referência ao Nuevo Cancionero, desenvolvida nos capítulos anteriores, com uma análise das letras e dos elementos musicais das canções, tais como tonalidade, compasso, melodia, instrumentação e arranjos.

1 O RAÍCES DE AMÉRICA SOB A LUZ DOS ESTUDOS CULTURAIS LATINO-AMERICANOS

“Nada está lejos, nada está cerca nunca, en mi corazón la distancia va
donde voy.”

Willy Verdaguer e Enrique Bergen

Neste primeiro capítulo apresentamos os conceitos e teorias que norteiam a nossa forma de construir a banda Raíces de América como objeto de estudo em nossa pesquisa. Como a forma da canção, objeto musical privilegiado em nossa abordagem, implica um complexo espectro de informações transmitidas através da música, da poesia e da performance, e se encontra suscetível a fatos e acontecimentos históricos, sociológicos e biográficos, se torna imprescindível o uso de uma abordagem interdisciplinar. A parte inicial do capítulo trata da importância e de como tem sido desenvolvida a interdisciplinaridade, principalmente com relação às pesquisas voltadas para estudos culturais.

O capítulo traz ainda o conceito de hibridismo cultural, desenvolvido por Canclini (1990), e que serve de instrumento para pensarmos a obra do Raíces de América. Como veremos no decorrer do capítulo, as hibridações que ocorrem na arte do Raíces de América têm algumas peculiaridades que estão ligadas com o contexto de surgimento da banda, em 1980.

A perspectiva de análise utilizada nesta pesquisa, em parte da obra do Raíces de América, transita entre as áreas de sociologia, política, história e música. Esta abordagem interdisciplinar permite a desconstrução das visões dualistas que comumente procuram explicar dinâmicas culturais em determinados momentos históricos. Para Canclini (1990), “assim como a oposição mecanicista entre tradicional e moderno não funciona, a visão que segrega em categorias estanque o culto, o popular, e também o massivo, mostra-se superada quando nos debruçamos ao entendimento das manifestações culturais latino-americanas”. Caracterizar o Raíces de América como parte somente do “popular”, do “culto” ou do “massivo” é uma tarefa praticamente impossível, pois encontramos todas estas características na obra da agrupação.

1.1 A abordagem interdisciplinar

A obra da banda Raíces de América é resultado de interessantes hibridações, característica comum apontada por Néstor Canclini (1990) em produções artísticas latino-americanas, e que para serem compreendidas de maneira mais ampla, necessitam uma abordagem que também pode ser considerada híbrida, no caso deste trabalho, é constante o uso da interdisciplinaridade.

Para Canclini (1990), a cultura, em especial na América Latina, não pode ser vista em camadas, de forma separada, mas é necessário averiguar sua hibridação. Tal abordagem ajuda a superar as divisões bastante ultrapassadas que dividiam os campos de estudo da história da arte e da literatura, que em suas vertentes mais conservadoras deveriam ocupar-se do “culto”, enquanto o folclorismo e a antropologia, se ocupariam do popular, ao passo que os trabalhos na área de comunicação se ocupariam das manifestações da cultura de massa. A interdisciplinaridade oferece um potencial analítico quando lançado o diálogo articulado entre áreas de conhecimento, capaz de fornecer uma reflexão aprofundada e crítica do funcionamento de dinâmicas culturais na América Latina. (CANCLINI, 1990, p.15)

Após a Segunda Guerra Mundial a interdisciplinaridade ganha força, principalmente na França e Itália, na mesma época em que surgem movimentos estudantis reivindicando um novo estatuto de universidade e de escola. (SATOLO, 2019 p. 5)

Seminários internacionais que ocorreram na Europa, promovidos principalmente pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e OCDE (Organização de Cooperação e Desenvolvimento Econômico), foram responsáveis por difundir as discussões interdisciplinares também na América Latina, num contexto semelhante ao europeu, visto que, em 1968, fervilhavam movimentos estudantis no México e Brasil e, em 1969, na Argentina. A fragmentação dos saberes, a separação cada vez mais frequente entre universidade e sociedade e o inconformismo diante de ideias impostas vão contribuir para o crescimento do movimento interdisciplinar. (SATOLO, 2019, p. 8)

O termo interdisciplinar consiste num tema, objeto ou abordagem em que duas ou mais disciplinas estabeleçam vínculos entre si intencionalmente, buscando um conhecimento mais abrangente, e ao mesmo tempo diversificado e unificado. A interdisciplinaridade pode ser usada como método de pesquisa onde duas ou mais

disciplinas interajam entre si, independentemente do nível desta interação. A característica central da interdisciplinaridade consiste no fato de que ela incorpora os resultados de várias disciplinas, tomando-lhes de empréstimo esquemas conceituais de análise a fim de fazê-los integrar, depois de havê-los comparado e julgado. (SOMMERMAM, 2006, p.30)

No caso do presente estudo, a abordagem interdisciplinar contribui para que se evidenciem as estreitas relações entre o cultural e o político que a constituem, num contexto de predomínio dos meios de comunicação de massa. A interrelação na cultura entre aspectos econômicos, ideológicos e da história demanda abordagens atentas às transformações sociais ocorridas ao longo do século XX e que repercutem diretamente nas dinâmicas culturais do presente.

Os estudos culturais propõem, justamente, este olhar interdisciplinar que entende os processos culturais como interdependentes e não como fenômenos isolados, como é a prática usual da maioria das disciplinas. O jamaicano Stuart Hall (1932-2014), considerado um dos fundadores dos estudos culturais britânicos nas décadas de sessenta e setenta, diz que a necessidade de incursões em outras disciplinas, vinha da estratégia dos estudos culturais em desenvolver um trabalho prático que permitisse a investigação tanto das formações da cultura contemporânea como dos modelos teóricos que demonstrassem claramente o que se passava. (HALL, 2010, p.21)

Hall (2010, p.21) alega que ao buscar realizar uma crítica ideológica do modo como as humanidades e as artes se apresentavam a si mesmas, como componentes do conhecimento desinteressado, e revelar supostos ideológicos que apontavam a prática, assim como expor os processos educativos, os estudos culturais tiveram que desmistificar a natureza reguladora e o papel que as humanidades estavam julgando da cultura nacional.

O argentino Néstor García Canclini (1939) e o colombiano Jesús Martín-Barbero (1937-2021), também apontam para a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na análise cultural de perspectiva latino-americana. Martín-Barbero em sua obra "*Dos meios às mediações*", investiga a inscrição da comunicação na cultura levando em conta as interferências da economia e da política no que se produz no campo cultural. García Canclini, por sua vez vai transitar entre as disciplinas de antropologia, sociologia, filosofia e política.

Os estudos culturais latino-americanos a partir destes autores, demonstram que analisar formas culturais latino-americanas em determinado estágio do capitalismo, onde tradição e inovação se mesclam, exige a necessidade de repensar a trama teórica vigente. Ao questionarem a produção de hierarquias sociais e políticas a partir de oposições entre tradição e modernidade, culto e popular, cultura de elite e massiva, os estudos culturais latino-americanos, assim como os britânicos, trazem a marca da interdisciplinaridade. (ESCOTEGUY, 2001, p. 48)

Martín-Barbero, em 1997, já dizia que as Ciências Sociais atravessam uma crise que está relacionada com os desencontros entre método e situação. Este desencontro, de acordo com Barbero, nos leva a repensar as fronteiras entre as disciplinas e as práticas, e também o próprio sentido das perguntas. As razões de tal desencontro não seriam caso de des-conhecimento, mas sim de re-conhecimento de sujeitos sociais e verdades culturais. Como afirmou o autor colombiano o:

Reconhecimento de uma mestiçagem que, na América Latina, não remete a algo que passou, e sim àquilo mesmo que nos constitui, que não é só um fato social, e sim razão de ser, um tecido de temporalidades e espaços, memórias e imaginários que até agora só a literatura soube exprimir. (BARBERO, 1997 p. 259)

Daí a importância de olharmos “para” a América Latina “a partir da” América Latina, pois dessa maneira temos uma ampla compreensão das complexidades encontradas no continente, o que permitiria também, conforme já sugeriram intelectuais que empunharam a bandeira do discurso latinoamericanista em outros momentos, nos libertarmos das condições de submissão impostas aos países latino-americanos por parte do ocidente hegemônico.

O pensamento social latino-americano apresenta muitos questionamentos com relação às concepções de modernidade na economia, na política e na cultura, e, junto com questões teóricas, conectam-se os dilemas políticos. Néstor García Canclini concebe a atual América Latina como uma articulação complexa de tradições e modernidades, tão diversas quanto desiguais, onde em cada um dos seus países, coexistem lógicas múltiplas de desenvolvimento. Daí a necessidade de Ciências Sociais nômades, que se comuniquem de forma horizontal.

1.2 Hibridismos na canção latino-americana

Neste trabalho enfatizamos a importância da canção popular em projetar o latinoamericanismo. Produto cultural de grande penetração na sociedade latino-americana, a canção apresenta diversos códigos culturais que, articulados pelos artistas, participam da multiplicidade de discursos presentes na realidade social.

A canção latino-americana, em especial a produzida no contexto dos anos 60/70, apresenta interessantes hibridações, assim como a obra do Raíces de América analisada neste trabalho, que vai trazer características da canção dos anos 60/70, mas com algumas peculiaridades, como o trânsito entre os gêneros musicais de matriz andina, caribenha e brasileira.

Em sua obra “Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad”, Néstor García Canclini apresenta o conceito de hibridismos culturais, caracterizado como o processo “sócio-cultural em que estruturas ou práticas, que existiam em formas separadas, combinam-se para gerar novas estruturas, objetos e práticas”. (CANCLINI, 1990 p.25) O autor problematiza as noções de “popular”, “culto” e “massivo”, ressaltando que na América Latina ocorrem o entrelaçamento desses elementos, o que vai engendrar no que ele designou de “culturas híbridas”.

Os hibridismos observados por Canclini na cultura latino-americana, são consequência de todo esse processo de reestruturação do espaço urbano, decorrente do crescimento das cidades, onde vão surgir manifestações culturais representativas dessa nova ordem social e que não podem ser consideradas, nem como somente arte culta ou de elite, e nem como popular ou massiva.

Na visão de Canclini, o culto e o popular são construções culturais. A consideração de uma arte como culta ou popular, estaria relacionada com questões políticas, e não somente com questões teóricas. Para o teórico argentino “o modo como os intelectuais, jornalistas, críticos, museógrafos, colecionadores e especuladores apresentam as obras, tem influência nesta categorização da arte”. (CANCLINI, 1990 p.13)

Referindo-se à América Latina, o autor diz:

lo popular no es lo mismo si lo ponen en escena los folcloristas y antropólogos para los museos (a partir de los años veinte y los treinta), los comunicólogos para los medios masivos (desde los cincuenta), los sociólogos políticos para el Estado o para los partidos y movimientos de oposición (desde los setenta). (CANCLINI, 1990, p.193)

García Canclini vai abarcar, de um modo dinâmico, os diferentes processos em que o culto, o popular e o massivo se misturam. Para ele as culturas não se agrupam em conjuntos fixos e estáveis, ocorrendo na América Latina o imbricamento destas categorias, que segundo o autor seriam somente portas de entrada, no interior todos se mesclam. (CANCLINI, 1990 p.283)

Tais considerações do autor são importantes para compreendermos a obra e também como surge a banda Raíces de América, assim como sua relação com o Brasil e com a América Latina, além de desconstruir concepções maniqueístas comumente utilizadas para compreender e caracterizar objetos culturais, e que, em se tratando de América Latina, concordamos com Canclini que não funcionam.

A canção latino-americana produzida no período 60/70, cuja influência é notória no trabalho do Raíces de América, é marcada por interessantes hibridações, entre elas a inserção da crítica social veiculada em gêneros musicais considerados folclóricos.

A pesquisadora brasileira Tânia Garcia (2021) diz que na maioria dos países hispano-americanos, a canção folclórica é sinônimo de música popular urbana, e isso ocorre devido a processos e dinâmicas diversas que envolveram o Estado, pesquisadores e os meios de comunicação. Já no Brasil a música considerada “folclórica” não é apropriada pelos meios de comunicação.

No Brasil, segundo Garcia (2021), a música popular urbana é que foi veiculada pelos meios de comunicação de massa, ficando a canção folclórica, de origem campesina, restringida ao seu regionalismo, ou integrada à música considerada “cultura” como elemento constitutivo da nacionalidade. (GARCIA, 2021 p.84)

Os movimentos de renovação do cancionero latino-americano misturam com a canção folclórica, elementos de diversas procedências musicais e textuais, revelando um interessante processo de hibridação. Podemos citar como exemplo o chileno Patricio Manns (1937-1991), que gravou em 1965 o álbum *El sueño americano*, no qual integrou ritmos folclóricos do continente para contar a história dos povos latino-americanos, em parceria com o grupo Voces Andinas.

Convém mencionarmos a importância do álbum em seu formato físico como uma fonte historiográfica híbrida. Os três álbuns do Raíces disponibilizados nesta pesquisa possuem características citadas pela historiadora Tânia Garcia como tempo de duração, número de canções, além da capa, contracapa e o encarte

contendo as letras das canções. A historiadora apresenta a seguinte definição do álbum:

Com duração em torno de 40 minutos, agrupando entre 12 e 14 músicas cuja sequência planejada propunha um diálogo interno, o LP daria maior visibilidade ao trabalho do artista que, até então, tinha sua obra diluída nos singles – compacto simples, contendo duas ou quatro canções. O *long play* trouxe também outra inovação: a capa do disco, cujo projeto gráfico propunha um diálogo das artes visuais com o produto musical, em uma relação de complementação. A contracapa trazia invariavelmente um texto explicativo apresentando a obra, as músicas com seus respectivos compositores, além da ficha técnica e dos agradecimentos. Em um encarte separado, dentro da capa, às vezes constavam as letras das canções. Essa integração entre o material impresso e o sonoro recebeu a denominação de álbum – o formato surge nos anos de 1950 tanto no Brasil quanto nos EUA, coroando música popular urbana. Os álbuns mais luxuosos podiam ser abertos e alguns folheados como um livro. Os principais álbuns da carreira de um artista, desde os mais vendidos até aqueles que marcaram rupturas, constituem material indispensável para conhecermos sua produção e até mesmo a historicidade de um gênero. A riqueza de um álbum está na unidade do discurso apresentado. (GARCIA, 2021, p.33)

Assim como as artes das capas, a disposição das canções nos álbuns da agrupação foi feita de forma a abranger de maneira ampla a diversidade de gêneros musicais originais do continente latino-americano. Quando colocamos atenção nesta disposição e em cada uma destas canções, é possível concluir que cada uma foi meticulosamente pensada, desde a sua seleção, passando pelo arranjo e sua posição dentro de cada disco. Podemos citar como exemplo o fato de “Los pueblos Americanos” da compositora chilena Violeta Parra, abrir o primeiro álbum do grupo, sendo ela uma canção que sugere, dentre seus diversos significados, a união dos povos latino-americanos.

No Capítulo 2 discutiremos as principais manifestações do latinoamericanismo no contexto de consolidação do nome e da ideia “América Latina”. O capítulo cita importantes personagens envolvidos na propagação do discurso latinoamericanista, na América Latina e no Brasil, e a apropriação deste discurso pela canção latino-americana, em especial o Movimento do Nuevo Cancionero argentino. Ainda neste capítulo abordamos o surgimento da “MPB” e citamos os principais artistas brasileiros que se envolveram na causa da integração latino-americana através de suas canções.

2 AMÉRICA LATINA, BRASIL E RAÍCES DE AMÉRICA

“Patria que dejé, vives en mí,
Guardada en mi guitarra.
Avaro voy, llevandote
como una canción amada”.
(Enrique Bergen – Willy Verdaguer)

Em vídeo² produzido para o seu canal no YouTube “Voand’o Baixo” em 2019, Willy Verdaguer conta como surgiu o Raíces de América. De acordo com Verdaguer, em setembro de 1979, Enrique Bergen, industrial e poeta argentino, com a ideia de mostrar a música latino-americana no Brasil, convocou um quarteto de música folclórica formado por Enzo Merino no charango, violão, cuatro venezolano, zampoña, quena e voz, Celso Ribeiro, charanguista e violonista, Oscar Segovia nos instrumentos de percussão como bumbo leguero, maracas, tumbadoras, e Fred Góes no charango e violão. Ainda segundo Willy, em viagem pela Argentina, Enrique Bergen convocou o violonista Júlio Peralta e a cantora Mariana Avenah, e depois, já no Brasil, se juntaram ao grupo o cantor argentino Tony Osanah, e o próprio Willy, na função de baixista.

Verdaguer completa dizendo que foi escolhido também por saber tocar muito do folclore latino-americano, inclusive instrumentos de origem andina como a zampoña. Estava pronto a Raíces de América, uma banda latino-americana, arregimentada em São Paulo, com características próprias e apresentando um repertório que mescla folclore latino-americano, música brasileira e composições autorais. Pautada em um discurso que povoa o imaginário latino-americano em diferentes proporções e em determinados momentos históricos, a obra do Raíces de América apresenta realidades comuns entre os países da América Latina, e em toda sua riqueza de ritmos e melodias, aponta para a união dos povos latino-americanos, como solução para as explorações sofridas desde os primeiros processos de colonização.

E como bem observou o fundador da banda Raíces de América, o argentino Enrique Bergen, o Brasil pouco conhecia do cancionero latino-americano. Esta relação de pouca integração entre os cancioneros, também pode ser entendida como

² Os vídeos citados podem ser encontrados nos endereços eletrônicos em anexo.

parte de uma construção histórica que está entrelaçada com a própria concepção e consolidação do nome “América Latina”.

O presente capítulo discorre sobre os principais eventos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a configuração da ideia de “América Latina”, mostrando como o cancionero latino-americano trabalhado pelo grupo Raíces de América tem a ver com essa história que o antecede. Para isso será analisada a importância do papel de alguns intelectuais latino-americanos, tanto dentro do continente como fora dele, na busca do reconhecimento da autonomia da América Latina. Nesse sentido destacamos a importância dos anos de 1960 e 1970, período entendido como uma “época”, caracterizada pela existência de um sistema de crenças, de circulação de discursos e de intervenções, que vão gerar muitas das canções que, posteriormente, irão fazer parte do repertório da banda Raíces de América.

O capítulo traz ainda o contexto histórico brasileiro em meio ao qual se formou o Raíces de América, incluindo fatos e discursos que marcaram as relações do Brasil com os vizinhos hispano-americanos. Além disso, mencionamos nomes considerados como referência na intelectualidade brasileira que, ora voltados para a questão nacional, ora preocupados em lutar contra o autoritarismo, preferiram mirar em modelos de sociedade distantes da realidade latino-americana. Mas também é possível verificar importantes iniciativas por parte de artistas de grande prestígio no Brasil em integrar os cancioneros.

2.1 O surgimento do nome e da ideia “América Latina”

Para entender o surgimento do cancionero latino-americano, tradição musical à qual a banda Raíces de América procura se inscrever, seria interessante pensar que a própria ideia de América Latina não foi “espontânea” e que houve um longo processo de construção desse projeto feito a partir de múltiplas vozes.

O nome “América” nasce em 1507 quando o geógrafo alemão Martin WaldseeMuller publica “Introdução à Cosmografia”, contendo um mapa no qual o autor refere-se ao Novo Mundo como “America”, em homenagem a Américo Vespúcio. Porém, o termo “americano” só vai ser amplamente aceito com os processos de independência, pois até 1810, as elites “criollas”, se apresentavam como espanhóis iguais aos peninsulares. Após 1810, é preciso se diferenciar dos inimigos, fazendo com que os insurgentes coloquem em primeiro plano a identidade de “americano”, ou

seja, o processo emancipatório acaba consolidando o nome de “americano”. (FARRET, PINTO, 2011 p.31)

A construção do nome deixou na penumbra e no esquecimento qualquer tentativa de valorizar os povos autóctones, indígenas ou negros. O historiador e filósofo uruguaio Arturo Ardao (1912-2003), a quem seguiremos de perto nos parágrafos seguintes, diz que a reflexão sobre o objeto América surge desde seu Descobrimento e Conquista, primeiro como necessidade da consciência europeia, que sempre colocou a América Latina como inferiorizada e explorada, e depois como necessidade da própria consciência latino-americana.

A história da construção da denominação dessa vasta extensão territorial coincide com a história das tentativas de sua apropriação, primeiro pelos ibéricos, depois os franceses e mais tarde os norte-americanos. No contexto do panlatinismo, ideologia que objetivava subjugar as nações hispano-americanas ao poderio Francês, e depois com o panamericanismo, protagonizado pelos Estados Unidos, o nome e a ideia “América Latina” vão se consolidando. O trabalho árduo de resistência de intelectuais latino-americanos, alguns inclusive na própria luta armada, como veremos no decorrer do capítulo, é fundamental na consolidação da ideia de América Latina, proporcionando também a noção de pertencimento a um continente.

Como observou Ardao (1980), a América existe em unidade e também em pluralidade. América e Américas, são distintas partes do todo expressadas no singular, com pluralismos geográficos, políticos, linguísticos e culturais que vão desembocar em uma dualidade com a América do Norte, sendo a América Saxônica aquela com características dos povos saxões, e a América Latina com características dos povos latinos.

Nas palavras de Arturo Ardao:

No se alcanzará nunca la comprensión del verdadero significado, al par que operatividad, del nombre América Latina, si se prescinde, según es habitual, de la doble dialéctica – de hechos y de ideas – que lo hizo surgir como elemento integrante de la en su hora novedosa antítesis América Sajona – América Latina. Tal creación terminológica fue el obligado desenlace de circunstancias históricas muy complejas, entre las que la dominante resulta ser el avance del Norte sobre el Sur del hemisfério, en la línea de anexión de Texas, la invasión y desmembramiento de México y las incursiones centro-americanas de Walker. Todo ello en el marco de la intensa especulación étnico-cultural del historicismo romántico. (ARDAO, 1980 p.8)

E é nesse contexto que o colombiano José Maria Torres Caicedo (1830-1889) publica em Paris, no ano de 1856, o poema “La dos Americas”, onde o termo “latina” deixa de ser usado como adjetivo e passa a substantivo. Segue um pequeno trecho do poema de Caicedo: (apud ARDAO, 1980 p.83)

La raza de America latina
al frente tiene la sajona raza
Enemiga mortal que ya amenaza
Su libertad destruir y su pendón

José Maria Torres Caicedo foi uma figura importante nas primeiras manifestações do discurso latinoamericanista. Produziu grande parte de sua obra como jornalista, político, diplomático e escritor em Paris, onde se estabeleceu a partir de 1853. Chegando a ser considerado a mais representativa e conhecida figura intelectual hispano-americana residente na Europa, Torres Caicedo era recebido com tratamentos de honra em diversos congressos, sempre atuando como defensor dos valores e interesses latino-americanos no velho continente. A agressão napoleônica no México (1861), afetou profundamente Torres Caicedo. Em 1861 publicou em revistas e diários europeus e americanos, as “Bases para la formación de una Liga Latino-Americana”, e em 1865, o livro “Unión Latino-Americana”. (ARDAO, 1980 p.89)

O avanço dos Estados Unidos como potência regional no século XIX tem grande influência na consolidação do nome “América Latina”. A Doutrina Monroe, de 1823, trazia o lema “A América para os americanos” em advertência às potências europeias para que não tentassem reativar o domínio colonial sobre o continente, é empregada como justificativa intervencionista em todo o continente, podendo muito bem ser chamada de “A América para os norte-americanos”. Em nome da Doutrina Monroe, os Estados Unidos pretendiam que toda a América Latina se alinhasse com seus propósitos, dentre eles a guerra do Pacífico, negócios centro-americanos, neutralidade no canal do Panamá, etc. (FARRET; PINTO, 2011 p.34)

É de fundamental importância o papel de intelectuais latino-americanos no sentido de reconhecimento da necessidade de autonomia e afirmação da América Latina. O trabalho do peruano José Carlos Mariátegui (1894-1930), escritor, jornalista e sociólogo, revela importantes descobrimentos teóricos da investigação marxista na América Latina, sua obra “Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana”, é

considerada como o primeiro documento de análise da sociedade latino-americana. Em artigo publicado em 1925, Mariátegui enfatiza, por exemplo, que a ideia de uma América Latina não deveria estar atrelada à ideia de latinidade dizendo, “Lo primero que conviene esclarecer y precisar es que no somos latinos ni tenemos ningún efectivo parentesco histórico con Roma. Los ‘supuestos países latinos’ de América necesitan saberse diferentes del mundo latino, extraños al mundo latino, para quererlo y estimarlo un poco menos”. (MARIATEGUI, 1925, p.1)

A questão da afirmação latino-americana, que como veremos no terceiro capítulo é presente na obra do Raíces de América, foi traduzida em prosa com veemência pelo cubano Jose Martí (1853-1895) em seu artigo “Nuestra América”, publicado em 1891. Neste artigo Martí exalta o latinoamericanismo, como podemos observar nos seguintes trechos: “lo que quede de aldea en América ha de despertar”, e também, “trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra”, e ainda sobre a importância dos países latino-americanos se conhecerem, “los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos”. É importante frisar que Martí chamava de “Nuestra América” todos os países localizados ao sul do Rio Bravo (fronteira entre México e Estados Unidos). (MARTÍ, 1891, p.2)

Autor da canção “Guantanamera”, que entre tantas interpretações também foi gravada pelo Raíces de América em seu primeiro disco, no ano de 1980, o cubano José Martí aponta para a questão da união latino-americana nos seguintes trechos de seu artigo “Nuestra America”: “es la hora del recuento, y de la marcha unida, y hemos de andar en cuadro apretado, como la plata en las raíces de los Andes”, e ainda em outro trecho, na frase que vai marcar o discurso latinoamericanista, “no hay odio de razas, porque no hay razas”. A integração latino-americana é colocada por Martí como um dos mecanismos mais importantes na luta contra as diversas manifestações do imperialismo. Para o intelectual cubano a unidade do continente era a maneira real de se alcançar a liberdade, tanto que entregou sua vida pela emancipação da América Latina, vindo a morrer em combate pela independência de Cuba, em 1895.

O pensamento de José Martí exigiu um domínio da história do continente e um profundo conhecimento da realidade dos países latino-americanos. Martí viveu, em períodos intermitentes, no México, na Guatemala, Venezuela, em Santo Domingo, na Jamaica, onde aprendeu, ensinou e divulgou dados, informações, interpretações e reflexões sobre amplas áreas do conhecimento, exercendo funções de jornalista, professor e editor. (SALADINO,2005, p.151)

A América Latina passa a surgir no cenário mundial e a consolidar de vez este imaginário de transformação iminente, de liberdade e justiça, com a Revolução Cubana de 1959, e também com o fenômeno da literatura latino-americana no período dos anos 1960 e 1970. A ação política e a imaginação histórica se ativaram com particular intensidade neste período, como muito bem apresenta a pesquisadora argentina Claudia Gilman (2003), em seu livro “Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina”. Neste livro, Claudia Gilman indaga sobre os debates e as posições que inspiraram, sobretudo escritores, a se engajarem na questão do compromisso com a libertação dos povos. A autora traz a noção de época como o campo de possibilidade de existência de um sistema de crenças, de circulação de discursos e intervenções. (GILMAN, 2003, p.19)

O extenso trabalho de pesquisa de Claudia Gilman (2003) permite reconstruir com consistência uma “época”, entendida como a espessura dos fatos e percepção de mundo, que resultou no “canto do cisne da cultura letrada na América Latina”. Esta época dos 60/70, descrita por Claudia Gilman como um bloco temporal, apresenta, dentre outros processos que a caracterizam, a institucionalização e emergência da literatura latino-americana, não somente no continente latino-americano, mas também no mundo todo. Os escritores latino-americanos passam a ser considerados intelectuais com papel ativo na sociedade, legitimados pela ação política, e com a tarefa principal de vincular política e cultura, os intelectuais produzem representações do mundo social que constituem uma dimensão fundamental da luta política.

Entre os escritores que compartilharam desse projeto cultural com uma base de ideais políticos, gerando um discurso estético que ultrapassa as fronteiras nacionais, podemos citar os argentinos Júlio Cortázar (1914-1984) e Ernesto Sabato (1911-2011), os mexicanos Juan José Arreola (1918-2009) e Emmanuel Carballo (1929-2014), os cubanos Manuel Pedro González (1893-1974) e Antón Arrufat (1935) e o salvadorenho Roque Dalton (1935-1975).

Todos estes autores tiveram alguma ligação com a Casa de Las Americas, instituição criada em Cuba apenas quatro meses depois da Revolução de 1959, e que tinha a finalidade de promover o intercâmbio da cultura latino-americana. Durante muitos anos a Casa de Las Americas centralizou, cooptou, redistribuiu e legitimou nomes e discursos, em um sistema de empréstimos e ecos com outras instituições do continente. (GILMAN, 2003, p. 80)

Claudia Gilman sustenta que no período 60/70, os intelectuais da América Latina compartilhavam a convicção de que o intelectual podia e devia se converter em um dos principais agentes da transformação radical da sociedade. A Revolução Cubana (1959) teve um papel fundamental na politização intelectual da época. Os intelectuais consideraram como parte de sua função a colaboração para o crescimento das condições subjetivas da revolução. Boa parte da confiança no protagonismo dos intelectuais na transformação da sociedade, pode ser explicada a partir das condições institucionais surgidas após a Revolução Cubana. (GILMAN, 2003, p. 58)

Muitas das canções presentes no repertório do Raíces de América surgem neste período de 1960 e 1970. Para Claudia Gilman (2003), este período visto como uma “época”, tem início com a entrada vitoriosa em Havana do exército revolucionário liderado por Fidel Castro (1926-2016), em 1959, e é encerrada com o golpe ao governo de Salvador Allende (1908-1973), no Chile, em 1973. Marcado pela valorização da política e a expectativa revolucionária, o bloco 60/70 propicia a criação no imaginário das esquerdas latino-americanas, a noção de que uma revolução mundial estava em marcha, nutrindo um sentimento de repúdio às potências coloniais, o qual se traduziu no discurso anti-imperialista que marcou as reivindicações de libertação da época. (SILVA; SCHMIEDECKE apud GILMAN, 2010, p.121)

Entre os movimentos de renovação do cancionero latino-americano surgidos nesta época dos 60/70, frisamos a importância do Nuevo Cancionero argentino, justamente pelo fato do movimento argentino enfatizar a questão da união latino-americana e, com sucesso, transpor fronteiras entre os países do continente, principalmente através do carisma e talento de Mercedes Sosa, considerada principal porta-voz do Nuevo Cancionero argentino.

2.1.1 O Movimento do Nuevo Cancionero argentino

O Nuevo Cancionero (1963) surge questionando a hegemonia cultural e política de Buenos Aires sob o restante do país, onde havia forte predomínio do tango. A busca era por expressões artísticas que representassem o país na sua totalidade, tornando visíveis uma diversidade de expressões, pois a divisão que ocorria entre cultura da cidade e cultura campesina, ou seja, Buenos Aires e o interior do país, acabava ocultando a cultura do interior. Os principais integrantes do movimento redigiram um Manifesto, o qual foi publicado em 1963 no periódico mendocino “Diario

de Los Andes”, onde a interferência da política cultural Argentina é criticada quanto à sua forma unilateral de atuação, demonstrada na seguinte passagem:

La deformación geosociológica que este hecho político provocó en todos los órdenes de la vida del país, debía alcanzar también a la música nacional de inspiración popular. Se relega al interior, hombre, paisaje y circunstancia histórica, y el país acentúa su fachada portuaria, unilateral, y por lo tanto, muchas veces epidérmica. Porque durante muchas décadas el país fue eso: un rostro sin alma, aunque el tango, con su palpitante crónica dolorosa (Contursi, Flores, De Caro, Los Caló, Discépolo, Manzi y tantos otros fácilmente identificados) reclamará desde sus noches insomnes por el cercenamiento del espíritu nacional y por la amputación feroz del país total. (MANIFESTO, 1963)

A canção foi uma das formas artísticas mais empregadas para a homogeneização nacional, principalmente durante os governos populistas argentinos. Em 1946, o governo peronista (1946-1955) publica um “Manual de Instruções para as Estações de Radiodifusão” com o intuito de aumentar o controle e fazer efetiva a censura nas rádios do país. As programações tinham limitada a atuação de músicos e artistas estrangeiros, exigindo que 75% dos artistas das emissoras fossem argentinos, como também a porcentagem de integrantes de qualquer conjunto de músicos. Esta política também limitava o uso de discos a 30% da programação, favorecendo o trabalho de músicos intérpretes. (GARCIA, 2006, p. 54)

Entre os principais fatores responsáveis pelo “boom” do folclore argentino, está a política cultural do governo peronista, juntamente com a industrialização e a mudança demográfica ocorrida nas grandes cidades desde 1940, provocada pela imigração rural, aliadas às novas tendências de círculos de intelectuais empenhados na busca de um nacionalismo popular, assim como a tarefa de difusão dos tradicionalistas e o trabalho de compiladores de literatura, música e arte folclórica em estudos de divulgação ou caráter científicos. Este “boom” se dá no final da década de 1950 e vai até metade da década de 1970. (GARCIA, 2006, p.95)

Para Tânia Garcia (2021), o processo de massificação do cancionário folclórico argentino abre espaço para muitos músicos autorais que até então não tinham suas músicas tocadas na maioria das rádios, como é o caso de Atahualpa Yupanqui. Diferente de grande parte dos músicos que de maneira oportunista preferem aderir a essa onda nacionalizadora, Yupanqui mantém uma postura de resistência, preservando sua autonomia. Entre 1945, quando se filia ao Partido Comunista, e 1947, ano em que é preso, torturado e impedido de trabalhar em seu

país, Atahualpa Yupanqui grava um total de nove discos (de 78 rpm), com composições próprias. (GARCIA, 2021 p.127)

Atahualpa Yupanqui é o nome artístico de Héctor Roberto Chavero, que se apropria do nome de dois dos últimos governantes incas para criar seu nome artístico, gerando uma tensão no discurso dominante na medida que inclui o nome indígena na comunidade, convêm mencionarmos que na Argentina houve um extermínio dos povos aborígenes na consolidação do Estado. Segundo Garcia (2006), Atahualpa Yupanqui vai ser um dos primeiros compositores argentinos a introduzir textos com um forte conteúdo poético nos andamentos rítmicos considerados “folclóricos”, incluindo temáticas sociais relacionadas com o índio e o camponês, e contribuindo para a construção deste gênero que, anos mais tarde, vai ser conhecido como canto de protesto com intenção americanista. (GARCIA, 2006, p. 97)

O Raíces de América regravou a milonga “Los ejes de mi carreta”, no primeiro disco, e “Los Hermanos” no segundo, outra milonga, ambas da autoria de Atahualpa Yupanqui. Esses ritmos, como a milonga, a chacarera e a zamba, se tornaram muito populares com o chamado “boom” do folclore argentino, chegando a zamba, a ser o ritmo argentino mais popular depois do tango. Garcia (2006) afirma que, eleita pela classe média argentina para expressar o “nacional”, a zamba estaria mais relacionada com o país real, ou seja, o interior do país, presente no cotidiano através das migrações internas.

Atahualpa Yupanqui é considerado um dos precursores do Nuevo Cancionero argentino, pelo trabalho que vinha desenvolvendo e por não partilhar da visão dos mais conservadores de que o tradicional cancionero folclórico deveria ser fixado na sua suposta “forma original”, condição para que fosse preservada a “autêntica” cultura argentina. Com um repertório que se comprometia com o passado sem perder de vista as tensões e conflitos do presente, Yupanqui se posicionava criticamente em relação à massificação cultural e aos interesses comerciais vinculados à produção musical, características que vão ser marcantes no movimento do Nuevo Cancionero, que inclui ainda entre seus objetivos primordiais a proposta de um maior intercâmbio, entre a música tradicional argentina e a canção produzida nos demais países da América Latina.

O intercâmbio entre o Nuevo Cancionero argentino e as demais produções musicais que vinham ocorrendo na América Latina no período, se dá em grande parte através da figura emblemática da cantora Mercedes Sosa.

Natural de Tucumán, província do noroeste argentino, Mercedes Sosa chega em Mendoza em 1957, local onde vão acontecer os encontros entre artistas que vão gerar o movimento do Nuevo Cancionero. A província de Mendoza, desde o início do século XX, desenvolvia uma forte atividade intelectual, com instituições de alto nível e com a presença de intelectuais de outros centros, como Córdoba e Buenos Aires. Mercedes Sosa relata que ao chegar em Mendoza teria descoberto um mundo novo, assim descrito em suas próprias palavras: “Pronto entré a un mundo desconocido, el mundo de los escritores, de los escultores, de los pintores, los intelectuales. Estaba deslumbrada por tanta gente creativa, cultísima y buena” (DÍAZ, 2008, p.164).

A pesquisadora Maria Inês Garcia (2006) em seu trabalho sobre a obra de Tito Francia (1926-2004), um dos músicos fundadores do movimento do Nuevo Cancionero argentino, destaca o desenvolvimento da imprensa escrita como mostra da crescente vida cultural de Mendoza, assim como a atuação das emissoras de rádio desde 1925. As rádios foram um importante meio de atividade e difusão musical, exercendo influência sobre as próprias práticas musicais. Antes de sua popularização os cantantes se apresentavam em bailes, festas populares e reuniões familiares. Depois os músicos passam a se adaptar com às pautas ditadas pela rádio, chegando-se à uma padronização, inclusive do tempo das músicas. (GARCIA, 2006, p.35).

Sua importância na divulgação de repertórios e artistas também é patente. De acordo com Maria Inês Garcia, ao tratar do caso mendocino alega que “as rádios da cidade de Mendoza contavam com músicos, conjuntos e orquestras estáveis, que participavam da programação diária [da rádio] com números próprios, e também acompanhando cantores que estavam de passagem” (GARCIA, 2006, p.35).

São nas rádios de Mendoza que acontecem os principais encontros entre artistas que vão gerir e impulsionar o movimento do Nuevo Cancionero argentino, dentre eles, Mercedes Sosa e Oscar Matus com Armando Tejada Gomez³, Tito Francia e Juan Carlos Sederó, em inícios de 1960. Esses artistas fazem explícito e institucionalizam este movimento renovador através de um Manifesto publicado no

³ Armando Tejada Gomez; poeta argentino nascido em Mendoza, em 21 de abril de 1929. Ganhou seus primeiros prêmios literários ainda quando era operário na construção civil. Teve participação política como deputado de província em 1959, pela Union Cívica Radical Intransigente, mais tarde se filiou ao Partido Comunista, mas não seguiu carreira na política. Redator do Manifesto do Nuevo Cancionero e autor da letra da canção hino do movimento “Canción con Todos”. Faleceu em 3 de novembro 1992, na cidade de Buenos Aires.

Diario de Los Andes, em 11 de fevereiro de 1963. Neste texto definem o movimento que propõem uma visão das expressões musicais como formas culturais abertas que respondem ao crescente cosmopolitismo das sociedades urbanas em sua diversidade de expressões, sem deixar de lado as raízes tradicionais.

O Manifesto se opõe à posição de grupos conservadores e propõe unir a renovação estética com o engajamento político, exaltando a cultura nacional em oposição ao estrangeirismo, mas também incentivando o intercâmbio entre artistas e movimentos de toda a América Latina. Como podemos observar no seguinte trecho extraído do texto, a principal crítica está na forma como se valoriza a música Argentina a partir do que é produzido em Buenos Aires, com ênfase no tango:

En la búsqueda de su expresión, el artista popular adoptó y recreó los ritmos y melodías que, por su contenido y su forma, se adaptan más totalmente al gusto y los sentimientos del pueblo. Esa interrelación entre el artista creador y el pueblo destinatario de sus obras, dio nacimiento al tango que, penetrado de la circunstancia viva de las masas, sería desde entonces la canción popular por definición, dada la preeminencia que en lo cultural, político, social y económico tendría, también desde entonces, Buenos Aires sobre el resto del país. (MANIFESTO, 1963)

O Manifesto do Nuevo Cancionero encerra com a frase “Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país”, evidenciando a crítica ao poder político e cultural exercido pela capital Buenos Aires em relação ao restante do país, que em termos do cancionero popular, daria predomínio ao tango sobre os gêneros nativos.

Esta crítica contida no Manifesto estaria relacionada com os projetos de representação do Estado Nacional adotados em países latino-americanos na virada do século XIX para o XX, que buscavam aplicar os ideários nacionalistas de origem europeia, o que incluía uma homogeneização da população. Os meios de comunicação de massa serviam de instrumento para criar um sentimento de pertencimento ao todo maior da nação. Como afirma Andreia dos Santos Menezes “para que se estabelecesse uma cultura nacional, as distintas manifestações de cultura popular foram sendo desvalorizadas a fim de inocular um sentimento de culpabilidade, inferioridade, bem como de respeito ao Estado, nos que a praticavam”. (MENEZES, 2017 p.30)

O movimento do Nuevo Cancionero surge com a vocação de fazer visível uma diversidade de expressões que ficavam invisibilizadas. Podemos citar como

exemplo da intenção do Nuevo Cancionero na integração dos distintos gêneros e cancioneros da América Latina, a canção “Canción con todos”, de César Isella e Armando Tejada Gómez, considerada um hino do movimento, como disse Mercedes Sosa ao anunciar a canção em uma apresentação na Europa, o “himno de la unidad”. A canção foi regravada pelo Raíces de América no álbum *Fruto do suor*, de 1983. E como clama a sua letra “todas las voces, todas las manos todas”, “Canción con todos” inclui o Brasil na “piel” da América Latina.

Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur
 Piso en la región más vegetal del viento y de la luz
 Siento al caminar toda la piel de América en mi piel
 Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal
 Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad
 Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
 Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
 Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar
 Todas las voces todas, todas las manos todas
 Toda la sangre puede ser canción en el viento
 Canta conmigo, canta, hermano americano
 Libera tu esperanza con un grito en la voz
 Todas las voces todas, todas las manos todas
 Toda la sangre puede ser canción en el viento
 Canta conmigo, canta, hermano americano
 Libera tu esperanza con un grito en la voz.

O projeto latinoamericanista incorporado pelo Nuevo Cancionero passa a contar com a adesão constante de autores e compositores de outros países latino-americanos, como o chileno Victor Jara e o uruguaio Daniel Viglietti. Dessa maneira, gerou-se uma corrente de colaboração que com o tempo foi dando um caráter cada vez mais amplo ao movimento. (DIAZ, 2008, p.161)

Como ilustração do caráter transnacional que vinha ocorrendo nos movimentos de renovação dos cancioneros latino-americanos, citamos o trabalho do grupo chileno Inti-Ilimani, que regrava canções equatorianas e bolivianas, marcando o diálogo com o universo andino, e também regravações de canções representativas do movimento do Nuevo Cancionero argentino e da Canción Protesta uruguaia. Já as regravações no Chile, de canções do cubano Carlos Puebla, apontam para o diálogo com a Cuba revolucionária, incentivando o desenvolvimento de uma das principais características do movimento chileno, a busca pela revolução. A Nueva Canción

chilena vai do engajamento político a uma clara militância partidária, contribuindo para a eleição, em 1970, de Salvador Allende para a presidência. Depois da eleição de Allende o movimento passa das temáticas de denúncia e proposta para a busca de um aglutinamento em torno da construção do processo político. (GOMES, 2013 p. 129)

O Brasil sempre teve certa dificuldade em entoar a “Canción con todos”, porém existe uma contradição, pois onde o Raíces de América passa, praticamente por todo o território nacional (incluindo o oeste do Paraná, de onde se deu o pontapé inicial desta pesquisa), a participação do público se mostra muito acalorada, provando que o idioma castelhano não é uma barreira tão difícil de ser ultrapassada nas relações culturais dos brasileiros com os outros países do continente. São complexas tramas entre política, economia e cultura que vão interferir não só na apropriação do discurso latinoamericanista, como no próprio fato do país se considerar latino-americano, onde lideranças políticas e grande parte da intelectualidade brasileira, se ocupou em buscar uma identidade nacional mantendo os olhos mais voltados para a Europa e Estados Unidos.

2.2 O discurso latinoamericanista no Brasil

No Brasil, muitos dos escritores e intelectuais colocavam as diferenças entre o país e os demais países da América Latina como um entrave na interação e na própria questão do país em se colocar como parte da América Latina. Mesmo reconhecendo a herança ibérica e católica bem como a presença dos povos originários e afrodescendentes que o Brasil tem em comum com os demais países da América espanhola, parte da intelectualidade brasileira via nas diferenças como a geografia, a história, economia, língua, cultura e instituições políticas, barreiras difíceis de serem ultrapassadas.

O historiador Leslie Bethell, em seus estudos sobre a América Latina dos séculos XIX e XX, aponta muitas práticas por parte de lideranças e intelectuais brasileiros que colocam o país à parte da América Latina, e também momentos que variam, ora em um total desinteresse, ora em insistentes esforços por parte de países latinoamericanos, em se relacionar com o Brasil.

Em seu artigo “O Brasil e a ideia de ‘América Latina’ em perspectiva histórica” (2009), o qual acompanharemos de perto a seguir, Leslie Bethell comenta

que no início do século XIX, momento de independência, políticos e generais hispano-americanos idealizavam uma confederação de repúblicas hispano-americanas com intuito de formar uma unidade que seguiria a mesma política contra o inimigo europeu. Em 1824, Simón Bolívar (1783-1830) convidou para o Congresso do Panamá representantes de todos os povos e governos da América, com exceção de Estados Unidos, Haiti e Brasil. Simón Bolívar acreditava que não só a língua, história e cultura do Brasil eram diferentes, como também sua economia e sociedade tinham base no escravismo, que era repudiado e/ou abolido na maioria das repúblicas hispano-americanas. (BETHELL, 2009, p.295)

Ainda de acordo com Bethell, as relações entre o Brasil e os demais países da América Latina, considerados por diplomatas brasileiros simplesmente como parte da “América do Sul”, eram muito limitadas nesse período, principalmente pela forma de governo monárquico do Brasil. Com a Proclamação da República em 1889, o país se aproxima de alguns vizinhos, principalmente Argentina e Chile, mas também procura uma aproximação dos Estados Unidos, sendo apoiador do pan-americanismo. (BETHELL, 2009 p.296)

Através do pan-americanismo, os Estados Unidos tentavam estabelecer liderança no hemisfério sul. Os governos hispano-americanos, em geral, reagiam com desconfiança, pois temiam que o pan-americanismo fosse utilizado para ratificar o domínio norte-americano e assegurar a futura exploração da região.

Assim verifica-se que dos anos 1880 à II Guerra Mundial, os intelectuais hispano-americanos eram bastante hostis aos Estados Unidos e escritores hispano-americanos faziam importantes publicações sobre “Nuestra America”, como vimos no caso de Martí. Já o Brasil tinha interesses em fortalecer laços com os Estados Unidos, pois reconhecia as mudanças geopolíticas, econômicas e culturais que ocorriam no mundo, e via nos Estados Unidos uma inevitável liderança. (BETHELL, 2009, p.296)

Durante a Primeira República (1889-1930), os principais intelectuais brasileiros, entres eles, Eduardo Prado (1860-1901), Manuel de Oliveira Lima (1867-1928), Euclides da Cunha (1866-1909) e Joaquim Nabuco (1849-1910) acreditavam que a diversidade da origem e da língua separavam o Brasil dos demais países latino-americanos. Alguns mantinham admiração pelos Estados Unidos, como o caso de Joaquim Nabuco, que dizia que a América Espanhola, com exceção da Argentina e do Chile, era uma região caracterizada pela anarquia, guerra civil e caudilhismo. Euclides da Cunha também acreditava no inevitável domínio norte-americano e não

apontava para uma integração latino-americana, e sim para uma confederação americana liderada pelos Estados Unidos. (BETHELL, 2009, p.303)

No período entre guerras, ainda segundo Bethell (2009, p.305) os principais intelectuais brasileiros estavam voltados na formação de uma identidade nacional. Obras premiadas e que fazem parte do currículo de boa parte das universidades brasileiras da área de humanidades, como: “Casa grande e senzala” (1933) e “Sobrados e mucambos” (1936) de Gilberto Freyre (1900-1987); “Raízes do Brasil” (1936) de Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982); e “Evolução política do Brasil” (1933) e “Formação do Brasil contemporâneo. Colônia.” (1942) de Caio Prado Jr. (1907-1990), priorizavam questões como o conceito de Brasil, suas raízes (os povos indígenas, os portugueses, os africanos) e a miscigenação racial, social e cultural.

Outra importante observação sobre alguns intelectuais brasileiros tomados como referência no país é feita por Renato Ortiz (2006). Para o sociólogo muitos intelectuais tinham como base de seus discursos, teorias importadas da Europa, como o Positivismo e o Evolucionismo, do século XIX. Autores como Nina Rodrigues (1862-1906), Silvio Romero (1851-1914) e o mais famoso entre eles, Euclides da Cunha (1866-1909), seguiam essas, que eram as correntes filosóficas da época, mas que acabavam legitimando a ascensão política da elite europeia, em um contexto de expansão do capitalismo.

Segundo Ortiz (2006), “a ideologia dos intelectuais comanda a escolha de teorias, dentre as disponíveis, bem como a seleção, no interior delas, dos elementos pertinentes à questão nacional, e à construção de uma nacionalidade como meta”. O sociólogo e antropólogo argumenta que a luta no Brasil pela definição do que seria uma identidade autêntica é uma forma de se delimitar as fronteiras de uma política que procura se impor como legítima. Para o autor “colocar a problemática dessa forma é, portanto, dizer que existe uma história da identidade e da cultura brasileira que corresponde aos interesses dos diferentes grupos sociais na sua relação com o Estado”, de tal forma que certas práticas culturais, como a canção com caráter latinoamericanista por exemplo, ficam invisibilizadas.

Contudo, também surgiram interessantes estudos e obras com referência à América Latina produzidas no Brasil em determinados períodos. Voltando ao historiador Leslie Bethell (2009) observa-se um aumento do interesse na cultura hispano-americana por parte de intelectuais brasileiros após a II Guerra Mundial, como mostra o exemplo de Manuel Bandeira (1886-1968) que publica “Literatura

hispano-americana”, em 1949. Já no tempo da ditadura empresarial-militar brasileira, os anos de exílio de muitos intelectuais brasileiros em outros países latino-americanos favoreceu o fortalecimento de afinidades com os países hispano-americanos, como no caso de Fernando Henrique Cardoso (1931) que publica com o chileno Enzo Faletto (1935-2003) “Dependency and Development in Latin America”, e também Celso Furtado (1920-2004), com o livro “Formação econômica da América Latina” ambos de 1969.

Para Bethell (2009) um dos principais nomes preocupado em aproximar o Brasil com o restante da América Latina, é o do antropólogo brasileiro Darcy Ribeiro (1922-1997), que trabalhou no governo de João Goulart (1919-1976) nos anos de 1961 até 1964, e se exilou durante o regime militar, primeiro no Uruguai e depois na Venezuela. Suas obras incluem “As Américas e a civilização: processo de formação e causa do desenvolvimento desigual dos povos americanos” (1970), “O dilema da América Latina-estruturas de poder e forças insurgentes” (1978) e “América Latina: pátria grande” (1986).

2.2.1 Sobre o surgimento da MPB e o latinoamericanismo na canção brasileira

Por volta de 1965 surge a sigla MPB, para designar um outro estilo de canção moderna, que estava entre a tradição “folclorizada” do morro e do sertão, e as conquistas cosmopolitas da Bossa Nova. A MPB incorporou nomes oriundos da bossa Nova como Vinícius de Moraes, Baden Powell, Sergio Ricardo, Geraldo Vandré, Nara Leão e Edu Lobo e agregou novos artistas como Elis Regina, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil e Caetano Veloso, que vão colaborar na constituição da MPB como um elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória.

A origem do movimento da MPB é anunciada por vários discos e eventos musicais, dentre eles, o primeiro disco de Nara Leão, de 1963, o primeiro disco de Elis Regina, de 1965, o espetáculo Opinião, de 1964, e os Festivais da canção entre os anos de 1965 e 1967. A MPB traz uma ideia muito forte de “nacionalização”, arregimentada, principalmente, a partir da bossa nova, e com um sentido de busca da consciência nacional moderna. Os intérpretes traziam a memória da bossa recente, como Edu Lobo, e também da bossa com influências do bolero, como é o caso de Elis Regina, já Chico Buarque trazia de volta o samba urbano dos anos 30, porém

podemos encontrar em suas obras elementos da “nova” e da “velha” bossa. (NAPOLITANO, 2002, p.44)

Para Marcos Napolitano (2002) a MPB passa a funcionar como uma instituição,

A MPB passou a ser vista cada vez menos como um gênero musical específico e mais como um complexo cultural plural, e se consagrou como uma sigla que funcionava como um filtro de organização do próprio mercado, propondo uma curiosa e problemática simbiose entre valorização estética e sucesso mercantil. Tornou-se uma espécie de “castelo de marfim” do músico brasileiro, com a diferença que este castelo de marfim se colocava como medida do que deveria ser considerado “popular” e “brasileiro”, causando um conjunto de debates e incômodos no meio musical como um todo. Esta faceta sociocultural da MPB, indo além da mera definição estética, passou a funcionar como uma instituição musical que reelaborava o passado e apontava para as novas tendências, tendo como balizas o gosto musical da classe média brasileira, historicamente ligada à renovação musical desde a Bossa Nova. (NAPOLITANO, 2002, p.49)

De acordo com Napolitano (2010), após o auge dos festivais a indústria fonográfica é que se encarrega da produção e circulação das canções, fortalecendo a MPB, porém este campo musical possuía certa autonomia em relação à indústria cultural. A MPB se constituiu como parte de uma esfera pública da oposição civil ao regime militar, ao mesmo tempo em que se tornou o eixo do novo sistema de produção e consumo de música no Brasil. (NAPOLITANO, 2010, p.228)

A MPB, quando não incorporava elementos de outros gêneros e campos musicais, fornecia os parâmetros (sociológicos, estéticos e ideológicos) para a organização de uma hierarquia de gêneros e gostos nos sistemas de canções. Daí a observação de Napolitano onde a MPB atua verdadeiramente como uma “instituição” no sistema de produção de música no Brasil. (NAPOLITANO, 2010, p.229)

Marcos Napolitano (2010) cita três elementos fundamentais no estatuto da MPB: a) o uso de temas poéticos e vocabulário literário; b) a valorização de gêneros musicais “nacionais” e “regionais” ao mesmo tempo que se procurava assimilar gêneros internacionais; c) a aceitação do aspecto comercial da canção e a abertura para experimentalismos de ordem técnico-formal;

A MPB mesmo funcionando como uma instituição, como citou Napolitano, não tinha regras claras de criação ou hierarquias de apreciação bem definidas, estando compositor e indústria fonográfica envoltos com novas pesquisas e experiências estéticas. Na década de 70 vai se estabelecer um sistema de

composição, produção e consumo de canções, que vai tornar as imposições da indústria fonográfica perturbadora para alguns artistas. (NAPOLITANO, 2010, p.140)

Interessa-nos aqui, no entanto, para pensar a presença da banda Raíces de América em meio à MPB dos anos 80, perceber a manifestação de uma série de artistas brasileiros cujos trabalhos apontaram também para a ideia de uma integração latino-americana através da canção.

No mundo das artes, existem trocas de afetos entre artistas e público que geram memórias registradas com muito carinho. Muitas memórias interessantes para a história da canção brasileira estão registradas no canal do YouTube “Voand’ baixo”, de Willy Verdaguer, compositor e baixista argentino radicado no Brasil desde a década de 1960. Antes da formação do Raíces de América, Willy participou dos famosos festivais da canção brasileira, sendo inclusive premiado, juntamente com o grupo na qual fazia parte na época, os Beat Boys, e Caetano Veloso, na interpretação da canção “Alegria, alegria”. Willy participou também da formação clássica e da gravação dos dois icônicos discos de 1973 e 1974 do Secos e Molhados, grupo este que juntamente com o Tarancón (1973) e depois o próprio Raíces de América, buscaram efetivas conexões com os vizinhos latino-americanos. Devido a desentendimentos internos relacionados com assuntos financeiros, o Secos e Molhados se desfez após apresentações no México, em 1974, vindo a ter outras formações mais tarde, porém sem alcançar o mesmo sucesso.

Ainda na década de 1970, um nome significativo na música brasileira que busca uma conexão com a canção que vêm se desenvolvendo na época em países vizinhos é o de Sérgio Ricardo (1932-2020). O compositor de nome João Luft, e nome artístico Sergio Ricardo, com sua canção “Zélão” marca um momento de ruptura no interior da bossa nova, gravada no segundo disco de sua carreira intitulado *A bossa romântica de Sergio Ricardo*, lançado pela Odeon em 1960. A canção “Zelão” é apontada por Caio Gomes (2013) como “uma espécie de marco inaugural da canção engajada brasileira”, pois para o historiador brasileiro, é partir deste momento que se inicia um caminho de politização que se intensificaria ao longo dos próximos anos. (GOMES, 2013, p.173)

Em 1963, Sergio Ricardo lança o álbum *Um senhor de talento*, que juntamente com o disco *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra (1933), começam a apontar outras facetas para o gênero musical Bossa Nova. Para Marcos Napolitano (2010), esses dois discos citados de Carlos Lyra e Sergio Ricardo, ao utilizarem de

material folclórico sem abandonar o intimismo da bossa nova, lançavam as bases musicais (e ideológicas) para o tipo de música que viria a se desenvolver nos festivais.

Ainda sobre a contribuição de Sergio Ricardo no desenvolvimento desta canção que surgia no continente latino-americano, Caio Gomes cita a parceria do compositor com o cineasta Glauber Rocha (1939-1981), assim como o fato de Sergio chegar aos ouvidos dos artistas envolvidos nos movimentos de renovação da canção latino-americana, no seguinte trecho:

Esse projeto musical de Sergio Ricardo de uma canção comprometida politicamente, mas que não abria mão de certa sofisticação formal, orientada pela estética da bossa nova, mas incorporando o universo sonoro “popular”, encontrou também espaço no cinema. Além de seus próprios filmes, Sergio Ricardo foi o responsável pelas trilhas sonoras de dois dos mais importantes marcos do cinema novo: os filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em Transe* (1967), de Glauber Rocha. Ao compor as trilhas sonoras desses filmes, Sergio Ricardo se consagrou definitivamente como compositor engajado, além de ter sua obra projetada internacionalmente, chegando inclusive, como vimos, aos ouvidos dos compositores da nueva canción latino-americana, em um dos primeiros sinais de inserção do Brasil nos circuitos da canção engajada da América Latina. (GOMES, 2013, p.175)

O trabalho de Sergio Ricardo é citado por Caio Gomes (2013) como uma das primeiras tentativas, nos anos de 1970, de inserir a canção engajada produzida no Brasil nos circuitos da canção latino-americana. Os álbuns *Arrebentação*, de 1971, e *Sergio Ricardo*, de 1973, demonstram claramente a busca do autor em dialogar com os vizinhos latino-americanos. (GOMES, 2013, p.182)

Sergio Ricardo foi ainda protagonista daquela que pode ser considerada a cena mais “rock n´roll” televisionada da música brasileira. Em 21 de outubro de 1967, no III Festival da Record, após ser muito vaiado pela plateia, que estava muito dividida em torcidas organizadas e nem chegou a ouvir sua canção, Sergio Ricardo destrói seu violão no palco e arremessa os pedaços no público. Na ocasião o compositor defendia a canção “Beto bom de bola” e se irritou com o público que o impedia de cantar, Sergio Ricardo então falou ao microfone “Vocês ganharam! Vocês ganharam!”, antes de arrebentar seu instrumento, em um gesto de indignação que marcou a cultura nacional.

O gesto protagonizado por Sergio Ricardo no III Festival da Record de 1967, tem muito a revelar sobre a dinâmica que acontecia em torno dos festivais, nos anos de 1960 e 1970. O historiador Marcos Napolitano (2010) em sua obra “Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)”, observa o

fenômeno da vaia como uma performance por parte do público, sendo explicado em função destes festivais televisivos dos anos 60/70, se tornarem um simulacro da esfera pública, cujo caráter de participação aberta forjou o sentido histórico dos festivais, sobrepujando mesmo sua faceta mais comercial. Ainda assim, de acordo com Napolitano, principalmente no III Festival da TV Record, foi ali que se “esboçaram os novos mecanismos de controle do produto por parte da indústria cultural, nos seus ramos fonográficos e televisuais”. (NAPOLITANO, 2010, p.160)

O III Festival da Record (1967) teve a canção “Ponteio”, de Edu Lobo e José Carlos Capinam na primeira colocação, que competiu com artistas como Chico Buarque, com a canção “Roda Viva”, Gilberto Gil e os Mutantes, com “Domingo no Parque”, e Caetano Veloso, com a canção “Alegria, alegria”. Caetano Veloso se apresentou acompanhado pelo grupo argentino Beat Boys, do qual faziam parte Tony Osanah e Willy Verdaguer, e que em 1979, vão formar o Raíces de América.

O Raíces de América regravou a canção “Disparada” no primeiro disco de 1980, canção esta, que foi a ganhadora do II Festival Nacional da Música Popular Brasileira, (o primeiro realizado pela TV Record) em 1966. A canção de Geraldo Vandré e Théo de Barros, na ocasião interpretada por Jair Rodrigues, dividiu o primeiro prêmio com “A banda”, de Chico Buarque, com performance de Nara Leão.

Tal qual Sergio Ricardo, ainda na década de 1970, quem aponta para a América Latina é o cantor e compositor Milton Nascimento e seus parceiros do “Clube da Esquina”. O disco de Milton Nascimento intitulado *Milton* de 1970, apresenta referências ao continente latino-americano, principalmente na música “Para Lennon e McCartney”, onde observamos no refrão, a articulação de identidades que vai ser uma marca das obras do Clube da Esquina. (NAPOLITANO, 2010, p.183)

Eu sou da América do Sul
 Eu sei, vocês não vão saber
 Mas agora sou cowboy
 Sou do ouro, eu sou vocês
 Sou do mundo, sou Minas Gerais.

O Clube da Esquina foi originado de maneira mais ou menos espontânea, através da amizade entre Milton Nascimento e os irmãos Márcio e Lô Borges, o disco *Clube da Esquina* de 1972, é considerado um dos clássicos da MPB e traz na icônica capa duas crianças sentadas em uma estrada de terra. Neste disco, gravado em 1972,

as referências ao continente latino-americano são observadas na canção “Dos cruces”, cantada em espanhol por Milton Nascimento. No disco *Geraes*, de 1976, Milton Nascimento e o “clube” confirmam a referência latino-americana e a ideia de compartilhar os cancioneros, com a regravação da canção de Violeta Parra, “Volver a los 17”, e que vai contar com a participação de Mercedes Sosa.

A cantora argentina Mercedes Sosa participa também do programa de televisão *Chico e Caetano*, transmitido pela rede Globo no dia 14 de março de 1987. Nesta ocasião Mercedes Sosa divide os vocais de “Volver a los 17” com os apresentadores do programa, Chico Buarque e Caetano Veloso, e ainda com Milton Nascimento e Gal Costa. O Raíces de América já havia gravado “Volver a los 17” no segundo disco, de 1981, com Mariana Avena na voz principal.

O compositor Chico Buarque (1944), consagrado na época dos festivais e produtor de uma obra, tanto musical como literária, de grande expressão na cultura nacional, principalmente na música popular brasileira, traz em alguns momentos de sua trajetória, uma aproximação com o movimento da Nueva Trova Cubana, e uma parceria, em 1982, com o uruguaio Daniel Viglietti, que gravou dez canções do compositor brasileiro em espanhol.

Chico Buarque teve um forte engajamento político nos anos de 1970, chegando a ser um dos artistas mais perseguido pela ditadura militar. De acordo com Gomes (2013), Chico Buarque vai a Cuba pela primeira vez a convite da revista Casa de las Américas, em 1978, para participar de um júri literário. Esta visita à ilha aproximou o compositor brasileiro com o movimento da Nueva Trova Cubana, especialmente com compositores cubanos, como Pablo Milanés (1943) e Silvio Rodríguez (1946), relação intensificada nos anos de 1980. (GOMES, 2013, p.190)

No ano de 1986, Chico Buarque e Pablo Milanés se apresentam no programa “Chico e Caetano”, da rede Globo, cantando juntos em espanhol, a canção “Yolanda”. Chico já havia gravado em 1978, no seu disco homônimo, a canção de Silvio Rodríguez “Pequeña serenata diurna”, em um período de consideráveis aproximações com o cancionero latino-americano por parte de artistas brasileiros.

Neste sentido convém mencionarmos o projeto intitulado *Falso Brillhante*, unindo arte cênica e música e protagonizado pela cantora Elis Regina (1945-1982), foi registrado em vinil e lançado pela Philips em 1976. Sucesso de público e crítica, o disco traz duas canções dos precursores dos movimentos de renovação da canção

latino-americana, a canção “Los Hermanos” de Atahualpa Yupanqui, e “Gracias a la vida” de Violeta Parra.

Este disco gravado por Elis Regina revela ainda novos compositores, como João Bosco (1946), Aldir Blanc (1946-2020) e Belchior (1946-2017). Elis Regina inclui no disco *Falso Brilhante* as canções “Velha roupa colorida” e “Como nossos pais”, ambas de autoria do compositor cearense Belchior, e que vão se tornar verdadeiros sucessos nacionais.

Mas é na canção “Apenas um rapaz latino-americano” que Belchior traz a referência latino-americanista de maneira muito clara. Gravada em 1976, no disco *Alucinação*, a canção “Apenas um rapaz latino-americano” fazia crítica ao regime militar, mencionando também as dificuldades da vida do migrante ao se mudar do interior do país para a grande metrópole. Tal canção marcou a identidade do compositor, chegando a ser chamado de “apenas um rapaz latino-americano” em diversas ocasiões. Não somente a canção “Apenas um rapaz latino-americano”, como várias outras canções de Belchior, seguem passando por interessantes releituras, fazendo parte do repertório de diversos artistas contemporâneos, como Ana Cañas (2020), e também a cantora Daíra, que lançou um álbum de regravações de canções da autoria de Belchior, chamado *Amar e mudar as coisas* (2017).

2.2.2 As “raízes do Raíces”, o cancionero latino-americano

Até o momento, discutimos brevemente o processo de configuração da ideia de América Latina e as especificidades do posicionamento da intelectualidade brasileira em relação a essa ideia. Na busca de uma ampla compreensão da obra em questão da banda Raíces de América, é importante frisarmos a importância dos movimentos de renovação da canção latino-americana na disseminação de um projeto de união continental através da canção, haja vista o fato da banda fazer interessantes interpretações de canções que surgem no contexto desses movimentos. Dessa forma se faz necessário um olhar atento para os anos de 1960 e 1970, período de gestação dos movimentos da canção latino-americana. É nesse período que se constitui e se consagra um repertório muitas vezes intitulado, “canção de protesto”, muitas vezes ligado com a música “folclórica”, como no caso do Chile e da Argentina.

Diferente do Brasil, na maioria dos países da América Latina a relação das pessoas com a canção folclórica é de muita proximidade. Aliás, com relação ao que

viria a ser a música folclórica, nota-se em comum entre os estudiosos chilenos, argentinos e brasileiros, que o folclore é sempre definido pelo seu contrário, pelo que não é. Ao conceituarem “música folclórica”, fazem-no afirmando sua diferença: não é a música popular urbana, nem a dos índios pré-colombianos, tampouco o batuque dos negros. A música folclórica, para todos eles, é aquela capaz de traduzir as diferentes culturas ou raças – conforme aparece em alguns textos originais -, que compunham o “povo”, concebido como unidade étnica formadora das respectivas nações. (GARCIA, 2021, p.53)

Tânia Garcia (2021) alega que tanto na Argentina como no Chile, a institucionalização desse cancionero folclórico resultou da articulação e negociação entre o governo, o movimento folclorista e os artistas ligados ao folclore, incluindo-se aqui as interferências da indústria do entretenimento. O folclore era atualizado e formatado pelas mídias para atingir um público mais amplo na promoção de uma cultura comum.

Ainda de acordo com Garcia (2021), neste repertório considerado folclórico, as temáticas das canções, independente do gênero, tinham como referência o universo rural, evocado em um tom nostálgico. A canção engajada vai surgir com temáticas como o americanismo, principalmente voltado para a integração latino-americana, a questão indígena e também temáticas relacionadas com denúncia social, temáticas essas amplamente incorporadas pelo movimento do Nuevo Cancionero. (GARCIA, 2021, p.135)

Já no caso do Brasil o engajamento nas canções estaria voltado para os problemas internos, que também estão presentes na maioria dos países da América Latina, como a exploração do trabalhador no meio urbano, a questão da terra com crítica ao latifúndio, e inúmeras canções tendo como mote principal a esperança em dias melhores, porém sem uma referência latinoamericanista.

O discurso latinoamericanista em canções se faz presente com intensidade no movimento do Nuevo Cancionero, que têm como marco inicial o lançamento de seu “Manifiesto”, em 1963 na cidade Argentina de Mendoza. Neste “Manifiesto” os artistas se posicionam criticamente à massificação da cultura e aos interesses comerciais vinculados à produção musical, e propõe um maior intercâmbio entre a música tradicional Argentina e a canção produzida nos demais países latino-americanos.

É no jornal mendocino *Diario de los Andes* que é publicado pela primeira vez o “Manifiesto del Nuevo Cancionero”, em 11 de fevereiro de 1963, juntamente com uma entrevista onde estavam presentes Tito Francia, Juan Carlos Sederó, Oscar Matus, Armando Tejada Gómez, Pedro Horacio Tusoli, Víctor Nieto e Mercedes Sosa (GARCIA, 2006, p.105). O Manifesto trazia as intenções do movimento, entre as quais se encontra a união de todos os cancioneros do país, intenção esta que foi estendida para toda a América Latina, se tornando também uma das principais características do movimento do Nuevo Cancionero argentino, ou seja, a busca de diálogos que ultrapassem as fronteiras nacionais.

O primeiro disco do *Raíces de América* de 1980, traz uma dedicatória de Mercedes Sosa (1935-2009), cantora argentina que pode ser considerada a voz que mais repercutiu o discurso latinoamericanista, não só na América Latina, mas pelo mundo todo. Mercedes Sosa esteve presente em todo processo do Nuevo Cancionero argentino. Com passagens pelo Uruguai, é em Mendoza, na Argentina, que a cantora vai encontrar com outros artistas, e juntos, produzem um tipo de arte que apresenta uma preocupação com o rigor estético e o reconhecimento da realidade, apontando para a integração latino-americana como forma de superação de problemas comuns entre os países do continente.

A maioria das músicas interpretadas por Mercedes Sosa são de autoria de Armando Tejada Gómez e Oscar Matús, com quem estava casada na época. Um dos principais álbuns gravados que fazem parte do movimento foi o *Canción con fundamento*, de 1965, onde Mercedes Sosa é acompanhada em todas as faixas pelo violão de Oscar Matús. Tejada e Matús são figuras essenciais na concepção e articulação do movimento do Nuevo Cancionero, assim como em grande parte da produção musical do movimento, que teve em Mercedes Sosa a figura mais emblemática. (GOMES, 2013, p.36)

A proposta latinoamericanista fica clara na canção “Canción con todos”, que se tornou um hino do movimento, cantada e regravaada por diversos artistas, inclusive o *Raíces de América*, no disco *Fruto do Suor*, terceiro álbum de 1983. “Canción con todos” foi composta pelos argentinos Armando Tejada Gómez (letra) e César Isella (música) e popularizada na voz de Mercedes Sosa, gravada no disco *El grito de la tierra*, de 1970. A versão cantada por Mercedes Sosa foi usada durante onze anos como tema oficial da Radio Havana, em Cuba. (www.cancioneros.com, acesso em 25/04/2021).

No Chile também acontece uma renovação da música folclórica neste período, inicialmente por meio do Neofolklore, movimento dos finais dos 1950 e início dos anos 1960, inspirado nos trabalhos de pesquisadoras e intérpretes como Margot Loyola (1918-2015) e Violeta Parra (1917-1967).

Violeta Parra foi uma das principais precursoras do Nueva Canción Chilena. Conhecedora profunda da música folclórica chilena, Violeta vinculou a cultura tradicional com a cultura urbana, ampliando suas temáticas. O primeiro álbum do Raíces de America de 1980, traz como faixa de abertura a canção “Los pueblos americanos” de Violeta Parra.

Outro registro importante do Nueva Canción Chilena é o disco *La peña de los Parra*, gravado em 1965 pelo grupo homônimo, do qual faziam parte Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns e Rolando Alarcón. Os filhos de Violeta Parra, Isabel e Ángel, abriram um espaço cultural em Santiago, chamado “La peña”, por onde passaram importantes artistas que fizeram parte do movimento da Nueva Canción chilena, dentre eles Víctor Jara. (GOMES, 2013, p. 63)

O artista, professor, diretor de teatro Víctor Jara (1932-1973), gravou seu primeiro álbum intitulado *Victor Jara*, em 1966. O fonograma apresenta músicas folclóricas latino-americanas e composições autorais, quase todo em voz e violão. Víctor Jara também fez trabalhos com o grupo Quilapayún, formado em 1965 em Santiago, no Chile, o grupo gravou seu primeiro disco em 1967, contendo canções de Víctor Jara, Ángel Parra, próprias e também canções folclóricas. (GOMES, 2013, p.64).

O historiador Marcos Napolitano (2010) identificou as seguintes características na Nueva Canción latino-americana: harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínios de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais “explícita”, na qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras “palavras-de-ordem”, e não como base para o desenvolvimento de narrativas impressionistas. (NAPOLITANO, 2010, p. 231)

Tais características podem ter relação com o clima emanado pela “entrada en la Habana de los guerrilleros vencedores de la Sierra Maestra”, fato este citado por Gilman (2003) como marco inicial da época compreendida pelos anos de 1960 e 1970, sendo encerrada com a derrubada do governo de Salvador Allende, em 11 de setembro de 1973. Neste período a canção engajada ganha evidência em diversos países latino-americanos, construindo uma nova cultura nacional-popular e um

sentimento de identidade entre os países do continente, projetada como força revolucionária. (GARCIA 2021, p.139).

De forma similar, no Brasil, existe um trabalho de resistência ao regime militar, realizado pelos movimentos populares de cultura, nos quais a defesa de uma cultura nacional e popular encontrava-se atrelada à militância política. Garcia (2021) cita, que alinhando-se aos discursos das esquerdas, a União Nacional dos Estudantes, a UNE, criava em 1962, os Centros Populares de Cultura (CPCs), constituídos por artistas simpatizantes das ideologias de esquerda que tinham como principais bandeiras a luta contra o imperialismo, reforma agrária, a transformação social e a revolução. A diferença para os movimentos de renovação da canção latino-americana que vinham ocorrendo, é que os CPCs brasileiros não incluíam em seus propósitos a integração latino-americana. A arte militante produzida no Brasil não vai exceder as fronteiras nacionais, somente a partir de 1970 é que alguns artistas brasileiros passam a citar com alguma frequência a América Latina em suas canções.

Neste capítulo vimos como foi difícil e complexo o processo de consolidação da ideia “América Latina”, que se constituiu com a contribuição de forças externas e sobretudo, através do árduo trabalho produzido dentro do continente latino-americano. Um trabalho que envolve diversos atores de diferentes áreas, mas que irradia uma autoafirmação através das linguagens artísticas latino-americanas.

No capítulo final do trabalho vamos analisar três álbuns da banda Raíces de América, buscando relacionar essas obras com os movimentos de renovação da canção latino-americana e com o contexto brasileiro da década de 1980, bem como demonstrar a presença do Brasil na proposta de união continental sugerida pela agrupação abordada nesta pesquisa.

3 IMAGENS DO LATINOAMERICANISMO EM CANÇÕES DO RAÍCES DE AMÉRICA

Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
Canción con todos

Como vimos no decorrer do trabalho a América Latina está em contínuo processo de afirmação, que varia não somente conforme os interesses dos dirigentes de cada país do continente, mas também pela forma como o mundo se refere à região. Citamos anteriormente no trabalho, intelectuais tidos como referência na história latino-americana e na construção do discurso latinoamericanista, como Simon Bolívar e José Martí, mas que não popularizaram no Brasil da mesma forma que nos países hispano-americanos, fato este que está ligado com certas condições históricas criadas no país, que dificultaram, e ainda dificultam, uma aproximação mais efetiva entre o Brasil e seus vizinhos hispânicos.

No capítulo anterior apontamos que a busca por uma integração latino-americana foi muito impulsionada pelos desdobramentos da Revolução Cubana (1959), reverberando nas artes literárias produzidas no continente e em movimentos de renovação do cancionero latino-americano, principalmente o movimento do Nuevo Cancionero argentino, que no período dos anos 1960 e 1970, levou o discurso latinoamericanista para além das fronteiras continentais.

Na década de 1980 se observa uma retração nesses movimentos, e é justamente nesse momento quando surge o Raíces de América. Nos álbuns *Raíces de América I* (1980), *Raíces de América Volume II* (1981) e *Dulce América* (1985), a América Latina é referenciada nas artes das capas, na seleção das canções incluídas nos fonogramas, nos instrumentos e nos gêneros musicais. Dentre as várias temáticas recorrentes na obra da agrupação, que traz a crença no ato de cantar para mudar o mundo, a proposta de união latino-americana é a mais evidente.

Neste capítulo vamos analisar os três álbuns citados, mapeando algumas das camadas de sentido nestas obras e buscando nos perguntar como esses sentidos se relacionam com a realidade histórica da América Latina e do Brasil, dos anos 60/70 até a gravação dos álbuns, na primeira metade da década de 1980. Ademais, em um contexto global marcado pela Guerra Fria, que tornava o mundo dominado por

polaridades, a obra da banda Raíces de América sugere como alternativa, um processo político através do qual a América Latina se constitua como uma unidade para ser pensada a partir de suas próprias configurações internas.

Quando pensamos no período dos 60/70, um dos entraves à circulação da ideia de integração latino-americana no Brasil, se deve ao modo como os governos militares operavam, estando entre seus principais propósitos, o bloqueio dos caminhos que propagassem qualquer discurso minimamente próximo a ideologias de esquerda. Após o golpe de 1964 ocorrem mudanças políticas evidenciadas com a repressão, prisões, exílio, e também econômicas, uma vez que o país passa a se inserir no capital financeiro.

Durante o período de 1964-1980, a censura não se define somente pelo veto a todo e qualquer produto cultural, ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística. Para Ortiz (1988), o Estado além de articulador administrativo político, atua no âmbito da produção de significado. A nação através de seu administrador o Estado, “possui o monopólio sobre a definição do significado”. (ORTIZ, 1988, p.114)

O ano de 1973 significou um corte radical no processo de construção de pontes e conexões que pusessem em diálogo os artistas de toda a América Latina. O impacto dos golpes militares no Uruguai e no Chile, provocam uma nova onda de exílios e desarticulam os movimentos da nueva canción nestes países. Poucos anos depois, em 1976, é fechado o cerco na Argentina, e como aponta Gomes, “sucumbindo o primeiro e mais importante palco dos movimentos de renovação do cancionero latino-americano”. (GOMES, 2013, p.166).

Realmente o movimento do Nuevo Cancionero argentino se mostrou ser, dentre os movimentos artísticos que vinham surgindo no continente, o que mais enfaticamente se manifestou em defesa da integração latino-americana. A proposta de união dos países latino-americanos era anunciada desde o seu Manifesto fundador, sendo reafirmada posteriormente em obras como a “Canción con todos” e os discos *América Jovem* e *Cantata Sudamericana*, com destaque para as performances de Mercedes Sosa, que extrapolou os limites continentais com seu canto.

Mercedes Sosa esteve no Brasil em vários momentos, demonstrando interesse em compartilhar repertórios com público e artistas brasileiros. Em 1980 ela participou do show de lançamento do primeiro disco do Raíces de América, tornando-

se madrinha da banda e deixando uma dedicatória exclusiva neste primeiro álbum, onde se diz muito contente, justamente por ver as sementes lançadas pelo seu canto germinando em outras terras, principalmente latino-americanas.

O Raíces de América, movido por esse sentimento comum entre os movimentos de renovação dos cantoneiros latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, de uma América Latina unida diante das adversidades que castigam o continente há tempos, produz um trabalho artístico que sugere que somos filhos do mesmo continente, com problemas e também interesses em comum, e que a força que nos une pode ser maior que a força que nos separa. A banda segue fazendo um enorme sucesso em todos lugares por onde se apresenta, as “raíces” da Raíces de América crescem, expandem e entrelaçam com outras raíces, mas sem perder nunca o contato com sua origem.

Os três álbuns em questão neste trabalho, são compostos por canções, com algumas exceções de faixas somente instrumentais. A análise que empreendemos neste capítulo busca um equilíbrio entre texto, música e performance. Não nos comprometemos aqui a fazer uma análise discursiva da música, que excederia à proposta do trabalho, mas buscamos estar atentos às relações entre texto e som, pois tanto a experiência sonora quanto as palavras, são fundamentais na construção dos sentidos em uma canção. Consideramos ainda que a concretização da obra de arte se dá apenas com a performance.

Dessa forma a voz é central na questão da performance. Além disso, cada performance apresenta qualidades próprias, como: sua mistura de canais comunicacionais; seu tempo e espaço particulares; seus participantes com perspectivas próprias; seus arranjos, sua música e seu movimento, sendo ainda que, cada performance é fruto de processos históricos e está estruturada por uma confluência de diversos fatores. (FINNEGAN, 2006, p.36)

A experiência de cada um dos participantes do grupo Raíces de América proporciona uma performance que apresenta um espectro de possibilidades muito rico e complexo. Aquilo que ouvimos no disco é o produto de uma série de agentes que têm importância e função diferenciada, mas que em linhas gerais expressam o caráter coletivo dos resultados musicais que se ouve no fonograma. Não existe nenhum tipo de hierarquia em relação a cantores ou instrumentistas, o grupo todo está envolvido no resultado final da performance.

Cada integrante da banda Raíces de América, além de instrumentista (ou multi instrumentista), tem também a função de soltar a voz, de cantar, e essas vozes são arranjadas de tal forma, que toda voz atue quase como uma voz solista. Lembrando que são vozes brasileiras, argentinas e chilenas, cantando notas diferentes, mas dentro do mesmo tom.

As vozes apontam o discurso latinoamericanista, mas é possível sentir a presença das referências latino-americanas na construção de cada álbum como um todo. Nos interessa o efeito global da articulação dos parâmetros, poético e musical, pois as palavras e frases, quando cantadas podem ter outro significado, dependendo da altura, duração ou ornamentos vocais.

A “viagem” pela América Latina proporcionada pela banda Raíces de América através da canção, vai “desde los Andes al Plata” e “desde Recife a la Quiaca”, como canta o grupo em “Guajira para la esperanza da América” de Osvaldo Avena e Enrique Bergen. Munida de um “arado de guitarras”, a Raíces de América vêm fecundando o solo brasileiro de norte a sul, deixando uma “canción en tu ventre, gestando una tierra nueva”, e convidando para que todos cantem junto a “Canción con todos”.

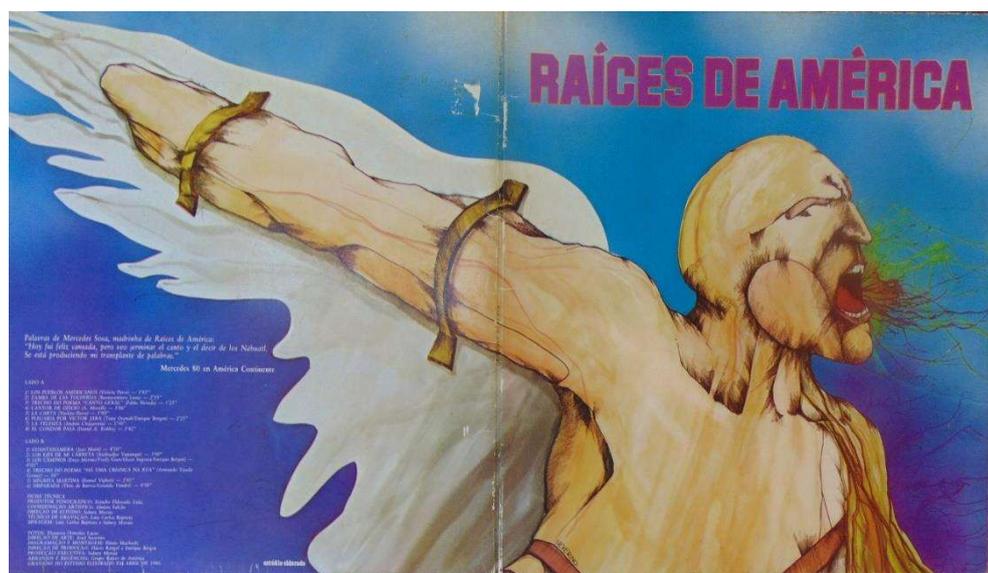
3.1 A integração latino-americana nos álbuns *Raíces de América I, Volume II e Dulce América*

“Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse”, a frase de José Martí citada também no início deste trabalho, sugere que a integração latino-americana deve partir de um (re)conhecimento entre todos os latino-americanos. Podemos dizer que é também deste princípio que surge a banda Raíces de América, e que ele influencia inclusive, a escolha do repertório que seria por ela registrado.

A escolha cuidadosa de gêneros musicais populares ou folclóricos de diversas regiões do continente, demonstra o engajamento do grupo em divulgar o cancionero latino-americano e, ao mesmo tempo passar a fazer parte desse cancionero com suas canções autorais, incluindo a música brasileira com arranjos muito originais, e que, somada ao restante do repertório, sugere uma possibilidade de convívio harmonioso entre cancioneros de toda a América Latina.

O primeiro fonograma do grupo (figura 1), de 1980, traz como faixa de abertura a canção “Los Pueblos Americanos”. Consideramos que a disposição desta canção abrindo o primeiro disco, reflete uma demonstração clara das intenções do Raíces de América com relação à ideia de uma união latino-americana através da canção. A gravação original é de 1966, da autoria de Violeta Parra, como vimos anteriormente, precursora do movimento Nueva Canción no Chile.

Figura 1 – Capa do Raíces de América Volume 1



Fonte – Fotografia do próprio autor

A versão do Raíces começa com vigorosos ataques no charango, instrumento da família do alaúde, com aproximadamente 60 cm e 5 pares de cordas, originário de Potosí, Bolívia. Em um compasso binário simples, de andamento rápido, marcado pelo bombo leguero (instrumento de percussão surgido na Argentina e muito utilizado por Mercedes Sosa em suas performances ao vivo no momento de maior projeção do movimento do Nuevo Cancionero) e na tonalidade⁴ de Dó maior, onde permanecerá o tempo todo, a canção tem sua linha melódica dividida entre flautas andinas e vozes, prática comum nos povos andinos e incorporada pelos grupos folclóricos. Com uma harmonia sem a presença de notas dissonantes (que não fazem parte deste centro tonal), envolvendo somente os acordes de principal função (tensão

⁴ tonalidade estabelece um campo harmônico centrípeto, que reduz as tensões modais e promove uma escuta uniforme e estável, a tonalidade constitui o quadro da sensibilidade musical característica da Modernidade ocidental, configurada como uma forma de audibilidade baseada na antecipação. (VALVERDE, 2008, p.271)

e repouso) do campo harmônico do referido tom. A presença do baixo elétrico é a principal diferença em relação às gravações citadas, com frases que fazem contraponto com a melodia das vozes, ao mesmo tempo que divide as acentuações rítmicas com o bombo leguero, em uma verdadeira explosão rítmica e melódica.

“Los pueblos americanos” traz na letra a ideia de um latinoamericanismo moldado pelo peso das injustiças sociais e enfrentamentos a governos totalitários. A necessidade de fazer frente à projetos políticos autoritários, surge na canção representados nos papéis de “governadores” e “señor fiscal”, que criam fronteiras na produção e distribuição de capitais de diversas naturezas, impedindo a produção de uma equidade social.

Los pueblos americanos

Mi vida los pueblos, americanos.
 Mi vida los pueblos, americanos.
 Mi vida se sienten acongojados.
 Mi vida se sienten acongojados.
 Mi vida porque los gobernadores,
 Mi vida los tienen tan separados,
 Mi vida los pueblos, americanos.
 Cuándo será esse cuándo, señor fiscal;
 que la América sea sólo un pilar.
 Cuándo será ese cuándo, señor fiscal.
 Sólo un pilar, ay sí, y una bandera.
 Que terminen los ruidos en las fronteras.
 Por un puñado 'e tierra, no quiero guerra.

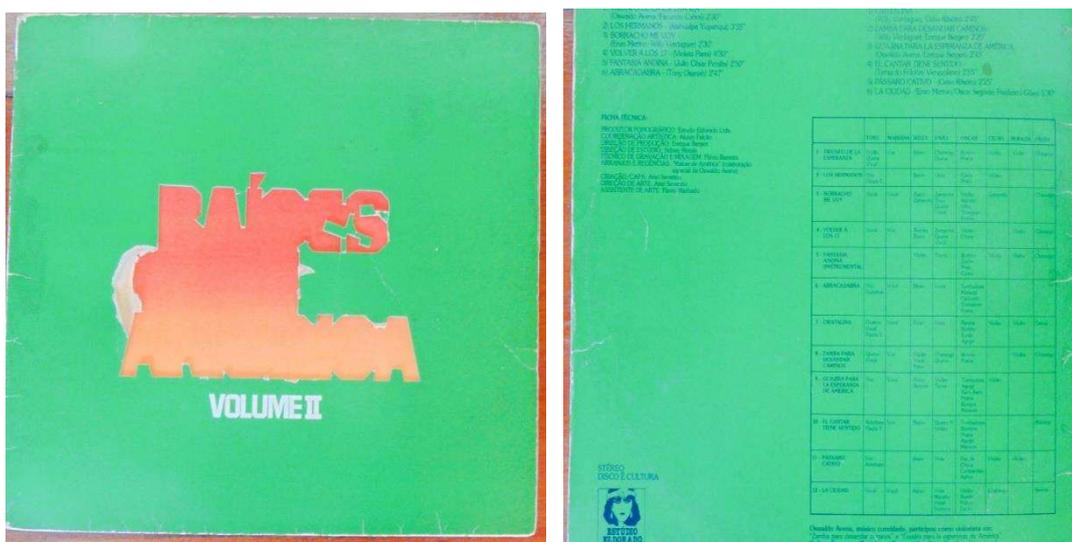
“Los pueblos americanos” é um carnavalito, dança típica em regiões do Chile, Argentina, Peru, Bolívia e Colômbia, e muito praticada pelos indígenas Quechuas.

A intenção da agrupação em apresentar a diversidade de gêneros musicais populares na América Latina neste primeiro álbum, é sentida ainda com a presença das zambas, “Zamba de las Tolderias” e “Cantor de Oficio”, da milonga “Los ejes de mi carreta”, da chacarera/malambo “La carta”, da guajira “Guantanamera”, e da moda de viola brasileira “Disparada”.

A temática da “esperança”, recorrente entre os autores do movimento do Nuevo Cancionero argentino, é revisitada com ênfase no segundo álbum (figura 2) do Raíces de América, de 1981. O álbum possui capa dupla inteira na cor verde, sendo

que na parte frontal está escrito “Raíces de América” sobre o fundo laranja da parte interna, onde encontramos as seguintes palavras de Pablo Neruda: “Yo solo vengo a cantar, y para que cantes conmigo”, versos que também ressoam o apelo à união continental.

Figura 2 – Capa e contracapa do Raíces de América Volume 2



Fonte - Fotografia do próprio autor

Arelado à temática da esperança, o projeto de integração latino-americana aparece, ainda no segundo disco, na regravação da canção “Triunfo de la Esperanza”, de Oswaldo Avena e Facundo Cabral. Vejamos alguns versos:

Con mi arado de guitarras
vengo a fecundarte, América.
Va mi canción en tu vientre
gestando una tierra nueva.
Es una pampa sin nubes.
Una región sin fronteras.
Hermanos, todos hermanos,
de una familia sin guerras.
América en los talleres.
América en las escuelas.
América en la esperanza.
América nueva América.

Esta canção é um malambo, ritmo parecido com a chacarera, ambas danças típicas da Argentina, a diferença é comumente percebida no andamento, já

que o malambo geralmente é um pouco mais lento. Ritmicamente, tanto a chacarera como o malambo, estão em compasso 6/8, mas na chacarera é possível encontrar os compassos 6/8 e 3/4 em uma mesma canção, onde a base instrumental fica em 3/4 e a melodia em 6/8. A versão do Raíces de América estaria mais para o malambo, ainda que o violão desenvolva uma levada muito próxima da chacarera.

A América Latina é exaltada no ritmo alegre de “Abracadabra”, canção de autoria de Tony Osanah⁵ e que abre o lado B do *Volume II*, o disco “verde” do Raíces de América. Em “Abracadabra” a agrupação traz o ritmo merengue, mencionado inclusive nos versos da canção no trecho “Abre la puerta deja entrar el merengue”. O merengue é um gênero típico da República Dominicana, o que remete à preocupação do grupo em ampliar o repertório musical com relação ao dos nuevos cancioneros dos anos 60 e 70. A letra da canção, o andamento rápido e dançante e a presença da guitarra, contribuem com a “mágica” que ocorre em “Abracadabra”.

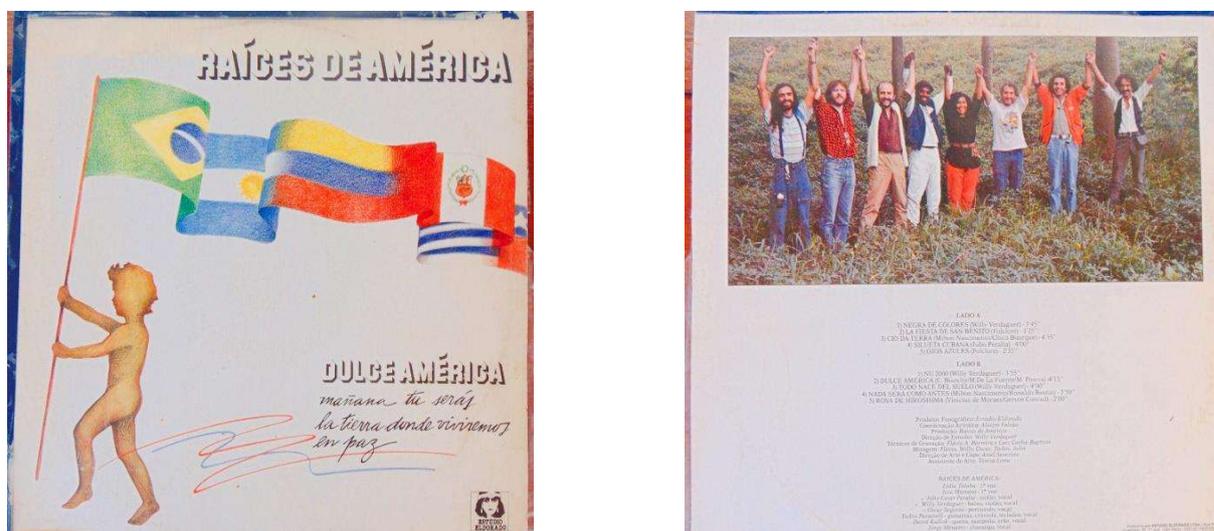
O segundo disco traz ainda a referência aos povos latino-americanos expressada na milonga “Los Hermanos”, de Atahualpa Yupanqui, canção que foi regravada diversas vezes, dentre as quais citamos a de Elis Regina no disco *Falso Brillhante*, de 1976, em uma das manifestações brasileiras voltadas ao latinoamericanismo, presente na época dos anos 60/70 e mencionada anteriormente neste trabalho. Já na regravação do Raíces a voz principal é registrada por Tony Osanah, em uma performance que traz um canto forte, realçando os graves da voz de Osanah em contraste com o acompanhamento adocicado e suave das flautas andinas. Nesta versão convém citarmos o trabalho no violão de Celso Ribeiro, o qual começa com uma introdução típica do violão espanhol para depois entrar no andamento característico da milonga. De acordo com Andreia Menezes (2017), a milonga pode ter sido originada da habanera, que para alguns estudiosos estaria também nas origens do samba e do tango. O termo “milonga” tem origem na língua africana quimbundo, significando “queixa, calúnia, injúria”.

O álbum *Dulce América*, de 1985, reforça a ideia de integração latino-americana presente nos trabalhos anteriores. A capa (figura 3) traz a ilustração de uma criança portando um mastro com várias bandeiras de países latino-americanos.

⁵ Tony Osanah (1947) - nome artístico de Sergio Dizner, que adotou o nome Osanah por sugestão de Elis Regina. Tony é um cantor, compositor e multiinstrumentista argentino, foi integrante do grupo Beat Boys e tocou com diversos artistas brasileiros antes de se juntar ao Raíces de América, dentre eles Raul Seixas, Roberto Carlos, Maysa, Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Na contracapa aparece a imagem dos integrantes do grupo de mãos dadas para o alto, transmitindo de forma clara a mensagem de união latino-americana.

Figura 3 – Capa e contracapa do álbum *Dulce América*



Fonte – Fotografia do próprio autor

Dulce América foi o quarto fonograma do grupo e penúltimo pela gravadora Eldorado (o último disco gravado no estúdio da Eldorado foi *Metal na Pedra*, alguns anos depois). Neste trabalho as primeiras vozes ficam por conta da cantora argentina Lidia Tolaba e do brasileiro Jota Mariano. A banda conta ainda com os argentinos David Kullock, nos sopros e vocal, Julio Cesar Peralta, no violão e vocal, e Willy Verdaguer, no baixo e vocal, também os chilenos Oscar Segóvia, na percussão e vocal, e Jorge Menares, no violão, charango e vocal, e ainda o brasileiro Tadeu Passarelli, nas cordas e vocal. Esta é a formação do grupo que, segundo Willy Verdaguer, vai excursionar pela Europa.

O fonograma traz interessantes hibridações, como a presença do berimbau, que é um instrumento de percussão originário de Angola, na África, e muito utilizado no Brasil para acompanhamento na dança de capoeira. O berimbau é inserido na cumbia “Negra de cores”, pois a cumbia, assim como o samba, além de conter a síncope (deslocamento de tempo característico em ritmos de origem africana), faz uso de ritmo binário simples, diferente dos demais gêneros considerados “folclóricos” abordados pelo grupo neste disco, onde o andamento se dá em ritmo ternário simples. “Negra de Cores”, da autoria de Willy Verdaguer, é a canção que abre o lado A de *Dulce América*. A cumbia é um gênero musical popular surgido na

Colômbia e disseminado por quase toda a América Latina, e que até então não havia sido gravado pela banda Raíces de América, mostrando mais uma vez o interesse do grupo em apresentar os gêneros musicais de todo o continente.

A canção “Dulce América”, que dá nome ao álbum, enaltece a natureza exuberante do continente e também clama pela união nos versos “Con el agua, con el aire, con el sol que ilumina, las montañas que nos llevan, a gritar América”. Esta canção, também de autoria de Willy Verdaguer, começa com os versos “Dulce América, mañana tu serás la tierra donde viviremos en paz”, versos estes que se encontram na capa do álbum. Após uma introdução sem marcação de tempo, tocada com charango, violão e flautas, entra a voz solista da cantora Lídia Tolaba, para então, após algumas estrofes e um intermédio de bateria, baixo e guitarra, receber o apoio vocal do restante do grupo.

3.2 A presença do Brasil no projeto de união continental através da canção nos álbuns *I, II e Dulce América*

O historiador Marcos Napolitano (2001) diz que após o período marcado pelo autoritarismo, onde a MPB “Música Popular Brasileira” foi foco de resistência, os anos de 1980 continuam marcados pelo silêncio imposto na ditadura, para o autor “a era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado”. (NAPOLITANO, 2001, p. 391)

Como vimos, o Raíces de América fecha o primeiro álbum com a canção “Disparada”, de Geraldo Vandré e Théo de Barros. Na versão da canção “Disparada” produzida pela banda, a introdução traz o violão em uma técnica conhecida como “rasgueo”, quando as cordas são vibradas simultaneamente com os dedos anelar, médio e indicador, técnica comum no violão flamenco e também utilizada em vários ritmos hispano-americanos, como a chacarera e a cueca. O diferencial na versão do Raíces em relação à versão original da canção, é o uso de instrumentos andinos. “Disparada” é uma moda de viola (expressão da canção rural, que dependendo da região do Brasil em que se encontra é decorada ou tocada de improviso), e na introdução da versão cantada por Jair Rodrigues (1939-2014) no II Festival da Record de 1967, a viola faz uma levada muito comum na chamada “música caipira”. Já na versão gravada pelo Raíces de América, ouvimos violões com cordas de nylon, bumbo leguero, charango e zampoña.

Para o compositor Geraldo Vandré, a canção premiada “Disparada”, abria uma perspectiva para a moda de viola do centro sul do Brasil. (GOMES,2013 p.177) Uma das propostas dos movimentos da Nueva Canción latino-americana é de apresentar gêneros musicais de regiões e localidades distantes dos grandes centros urbanos, principalmente das áreas rurais. Outra característica em comum entre “Disparada” e os movimentos da Nueva Cancion latino-americana, é a utilização de uma harmonia quase toda em acordes naturais (que fazem parte do centro tonal), e que na versão do Raíces de América, ganha novas cores com a presença dos violões, do baixo elétrico e sobretudo, do charango e da zampoña.

Entre as duas gravações de “Disparada”, a primeira de Jair Rodrigues no Festival de 1967, momentos antes do AI 5⁶, e a do Raíces de América no primeiro disco de 1980, se passam 13 anos, mas ainda predomina a experiência dos recentes “anos de chumbo” da ditadura militar, em um clima de melancolia e tensão.

Com os sinais de esgotamento de finais do contexto autoritário, o Brasil entra em um clima de expectativas e ansiedade. A canção “Cristalina”, da autoria de Willy Verdaguer e Celso Ribeiro, gravada no disco *Raíces de América Volume II*, de 1982, traz justamente a indagação sobre o que viria depois, sugerida nos seguintes versos:

E onde está, de onde vem?
 O que será que tem?
 Que será que virá,
 Que nem sabe que vem?
 Certamente o sol nascerá
 alaranjando o céu do verão,
 te jogando pela imensidão,
 entre estrelas mudas de lugar
 no espaço brilhando nos olhos de quem,
 te acompanha, te completa.
 Quero eternamente ter o dom de ser.

Willy Verdaguer e Celso Ribeiro conseguem transmitir também um clima de esperança ao utilizarem, em grande parte da melodia, notas que geram intervalos maiores naturais, diferente de intervalos menores ou diminutos por exemplo,

⁶ Ato Institucional número 5, de dezembro de 1968, baixado no Governo Costa e Silva, vigorou até 1978, considerado o mais duro golpe do regime militar, produziu um elenco de ações arbitrárias de efeito duradouro.

comumente utilizados em melodias de canções ou músicas que envolvem sentimentos de tristeza ou desapontamento. No campo harmônico da canção não há a presença de muitas notas dissonantes, que são aquelas notas encontradas com frequência na bossa nova, por exemplo.

Seguindo na inclusão da canção brasileira em seu repertório, a banda Raíces de América faz duas releituras de Milton Nascimento, com as canções “Cio da Terra”, de parceria de Milton com Chico Buarque, e “Nada será como antes”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, canção esta que fez parte do icônico álbum *Clube da Esquina* (1972), já citado anteriormente.

A sonoridade da canção “Nada será como antes”, em sua versão original, traz alguns elementos que remetem ao gênero rock, em especial ao trabalho dos Beatles, identificados nos arranjos vocais e na “levada” da bateria. Já na versão do Raíces de América, “Nada será como antes” recebe uma introdução com flautas andinas e charango, com um andamento arrítmico (sem marcação de tempo). O acompanhamento rítmico, aqui com uma “levada” de bateria mais voltada para o gênero jazz, começa pouco depois da entrada da voz do cantor Jota Mariano, principal voz masculina do disco *Dulce América*. A versão do Raíces de América, diferente da original gravada pelo “Clube”, vai mais em direção ao gênero jazz do que ao rock, com muitas síncopes e virtuosismos por parte dos músicos em todos os instrumentos gravados. Além disso, “Nada será como antes” nesta versão recebe solos de zampoña, frisando a intenção latinoamericanista do grupo.

Em relação à canção “Cio da Terra”, o que diferencia a gravação do Raíces para a versão original de Milton e Chico, de 1977, é a performance marcante da cantora Lidia Tolaba e a presença do charango. O engajamento presente em “Cio da Terra” está voltado para as condições de vida do trabalhador rural, o que fez desta canção um verdadeiro hino da reforma agrária no país, sendo muito popularizada nas vozes da dupla sertaneja Pena Branca e Xavantinho. Assim como em “Disparada”, a crítica está voltada para as desigualdades sociais, em especial no meio rural, muito presente no gênero musical genericamente intitulado “música caipira”, e que, como apontou Garcia (2021), mesmo sendo veiculado nas rádios e em discos, jamais seria reconhecido como índice de brasilidade. (GARCIA, 2021, p.49)

A crítica social é um tema frequente nos movimentos de renovação do cancionero latino-americano, assim como o antiimperialismo. O álbum *Dulce América*, de 1985, traz em sua última faixa, a temática do antiimperialismo, representada na

regravação da canção “Rosa de Hiroshima”, poema de Vinícius de Moraes musicado por Gerson Conrad e gravado pelo Secos e Molhados no álbum de estreia do grupo, em 1973, e que, na versão do Raíces, ganha arranjos completamente diferentes da versão original. Em *Dulce América*, “Rosa de Hiroshima”, mantêm o andamento musical, entremeada com cortes e ataques feitos por todos instrumentos, em uma clara alusão à explosão das bombas atômicas lançadas pelo Estados Unidos sobre Hiroshima e Nagasaki, para forçar a rendição japonesa durante a Segunda Guerra Mundial.

Um fato que chama a atenção nestes três fonogramas abordados nesta pesquisa é a ausência do gênero samba, que pode estar relacionado com a ausência do tango no repertório do Nuevo Cancionero argentino, talvez porque tais gêneros estejam muito associados à representações estritamente nacionais, brasileira, no caso do samba, ou argentina, no caso do tango. Neste sentido é importante lembrar que o Raíces de América dificilmente toca nas rádios brasileiras.

Como nos lembra Andreia Menezes, o Estado-nação tem historicamente se empenhado em criar homogeneidade, através da identificação dos cidadãos para que sejam contribuintes, da reprodução de seus propósitos e ideologias, da repressão ao dissenso através do monopólio legítimo da força, e ainda “de cobrar lealdade e consentimento que podem, como no recrutamento para guerra, envolver a vida dos próprios indivíduos”. (MENEZES, 2017, p.28)

Neste sentido, Tânia Garcia (2021) mostrou o lugar de peso que a canção popular ocupou nos processos de construção de identidades nacionais. Citamos por exemplo o caso do Chile, onde a música rural (folclórica) migra para a cidade e se urbaniza denominando-se Música Típica Chilena, e também a Argentina, em um processo que consagrou o tango. Já no Brasil, independente da opinião dos folcloristas, é eleito o samba como representante da identidade mestiça da nação, rejeitando e recalçando, do Brasil rural, os ritmos folclóricos regionais.

Como aponta o Manifesto do Nuevo Cancionero, a verdadeira busca nacional deve ser o desenvolvimento vital de sua própria expressão popular e nacional na diversidade de suas formas e gêneros.

A referência à diversidade de gêneros musicais latino-americanos presente no Manifesto do Nuevo Cancionero, é observada não só na obra do Raíces de América, como também em suas performances ao vivo. Os shows da agrupação provocam diferentes emoções no público, além de apresentarem um certo caráter

educacional, na medida em que os gêneros musicais, e também os instrumentos, as canções e seus compositores, vão sendo apresentados no decorrer do espetáculo.

Dessa forma o grupo aproxima o público brasileiro de seu ideal latinoamericanista, ademais através de canções brasileiras que trazem elementos que se relacionam com este ideal. Algumas canções incluídas pelo Raíces de América em seu repertório, são consideradas clássicos do cancionero latino-americano, sendo comumente revisitadas pelo público em momentos de contexto político similar ao de sua composição, ou mesmo em momentos de homenagem, como no evento “Mil guitarras para Victor Jara”, que há vários anos vêm ocorrendo em Santiago, no Chile, reunindo milhares de pessoas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa intitulada “Imagens do latinoamericanismo em canções do Raíces de América” problematizou a questão da união dos países latino-americanos através do trabalho da banda Raíces de América. O grupo surgiu na cidade São Paulo no ano de 1980, em um momento ainda marcado pela política impositiva dos governos militares, e que utilizava do Estado para proteger e assegurar os interesses do capital financeiro, não só nacional, mas também internacional, visto que nos anos 70 e 80, é observado um forte avanço de empresas de capital estrangeiro no país. Contudo, no início década de 1980, nota-se no Brasil um forte sentimento de esperança em dias melhores, alimentado pela perspectiva da volta da democracia e com o surgimento de movimentos sociais e partidos de esquerda no país.

A arte produzida pela banda Raíces de América mostrou ser uma arte de cruzamento, sem fronteiras, assim como as releituras de canções folclóricas regionais, quando interpretadas pelo grupo passam a ser obras transnacionais, vislumbradas a partir de um ideal latinoamericanista. Utilizando elementos e signos de diferentes procedências em arranjos musicais complexos, a obra do Raíces não poderia ser rotulada nem como arte popular, tampouco, arte culta, e sim, como demonstrou Néstor Canclini, um tipo de arte híbrida, característica pertinente à diversidade cultural da América Latina.

A abordagem interdisciplinar proposta para o desenvolvimento desse trabalho, sob a perspectiva dos estudos culturais latino-americanos, contribuiu para o desenvolvimento do trabalho, na medida em que viabilizou a exploração das diversas facetas das canções presentes nos três álbuns analisados. A análise empreendida circulou entre as disciplinas de sociologia, história e música favorecendo a percepção da presença do latinoamericanismo em todas as esferas das referidas obras.

O estudo demonstrou que o discurso latinoamericanista, apropriado pela banda Raíces de América em seus álbuns e performances, esteve ausente da pauta da maioria dos governos brasileiros, principalmente no período do regime militar, entre 1964 e 1985, bem como, dificilmente esteve entre os principais assuntos tratados por grande parte da intelectualidade brasileira. Desse modo, as relações do Brasil com os países hispano-americanos não ofereceram trocas culturais efetivas, salvo o período dos 60/70, quando os movimentos de renovação da canção latino-americana no seu

auge, conseguiam ultrapassar fronteiras muito rígidas, e também pela rara iniciativa de artistas brasileiros em buscar conexões com os vizinhos através da canção.

Além disso, a própria ideia de “América Latina” passou por um longo processo até se consolidar em todo o continente, processo este que contou com a larga contribuição das linguagens artísticas, a exemplo da literatura, mencionada neste trabalho, e principalmente, a canção latino-americana.

Consideramos fundamental o papel desempenhado pela CEPAL (Comissão Econômica para a América Latina) não somente no processo de consolidação da ideia “América Latina”, mas também na atual busca de soluções para os problemas latino-americanos, com políticas que visam estabelecer diálogos entre os países do continente, ainda que muitos dos países latino-americanos nem sempre se mostrem dispostos a colaborar, a exemplo do próprio Brasil, onde o atual governo de Jair Bolsonaro, demonstra total inabilidade nas relações, não só com os países vizinhos, mas com o mundo todo.

As aulas e as leituras oferecidas pelo programa de mestrado nos proporcionaram um maior embasamento teórico, que vêm sendo utilizado em nosso trabalho na área de Ciências Sociais, no ensino médio público paranaense, Através de diferentes metodologias, com presença significativa desta linguagem chamada “canção”, o discurso latinoamericanista segue sendo transmitido para centenas de estudantes anualmente.

Devido ao cenário pandêmico, e conseqüentemente à inexistência de práticas musicais e encontros presenciais, este trabalho trouxe algumas limitações, que poderiam ser melhor exploradas através de pesquisas futuras.

Entendemos como fundamental a criação de políticas públicas e instituições que promovam o compartilhamento da arte e de artistas latino-americanos, tanto no exercício de suas performances e divulgação das obras, a exemplo da citada “Casa de las Américas”, criada em Cuba em 1960, como no campo da educação, a exemplo da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, a UNILA, criada no segundo mandato do governo Lula, em 2010, e que desde então, vêm promovendo o intercâmbio cultural e a integração entre os países latino-americanos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARDAO, Arturo. **Genesis de la idea y el nombre de America Latina**. Caracas, Venezuela. 1980.

BETHELL, Leslie. **O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica**. Trad: Érica Cristina de Almeida Alves. Rio de Janeiro. Est.Hist. vol.22, p.289-321, 2009.

CALDAS, Waldenyr. **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo, Musa Editora, 2005.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad**. México: Editorial Grijaldo S.A., 1990.

CANCLINI, Néstor García. **Las culturas populares en el capitalismo**. México: Editorial Nueva Imagen S.A., 1982.

CARVALHO, José Jorge. **Los estudios culturales en la América Latina: interculturalidad, acciones afirmativas y encuentro de saberes**. Colômbia, Tábula Rasa, 2010.

CONTIER, Arnaldo Daraya. **Música no Brasil: história e interdisciplinaridade**. ANPUH, Rio de Janeiro, 1991.

FINNEGAN, Ruth. **O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance**. Tradução de Fernanda Teixeira de Medeiros. In: Palavra Cantada. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

GARCIA, Maria Inês. **Tradición y Renovación: historia social de las prácticas musicales de Tito Francia**. Santiago: Universidad del Chile, 2006.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo, SP: Letra e Voz, 2021.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionário en America Latina**. Buenos Aires: Seculo XXI Editores, Argentina, 2003.

GOMES, Caio de Souza. “**Quando um muro separa, uma ponte une**”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo, 2013.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. Belo Horizonte - MG: Autêntica Editora Ltda, 2001.

HALL, Stuart. **Sin garantías**: trayectorias y problemáticas en estudios culturales. Colombia: Enviñ Editores, 2010.

IBGE, Diretoria de Pesquisas. **Indicadores sociais**: uma análise da década de 1980. Rio de Janeiro, 1995.

JACKS, Nilda; SCHMITZ, Daniela. **Os meios em Martín-Barbero: antes e depois das mediações**. Matrizes, São Paulo – Brasil, 2018.

LOCOSELLI, Larissa Fostinone. **De rock, murgas e maracatus**: o fazer musical e a construção do “local” sob o neoliberalismo latino-americano da virada de século. Um estudo comparativo das bandas Bersuit Vergarabat (Argentina) e Chico Science e Nação Zumbi (Brasil). 2019. 304 f. Tese (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Jesús Martín-Barbero e os mapas essenciais para compreender a comunicação**. Porto Alegre: UFRGS, 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios as mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Memoria Narrativa e industria cultural**. Colombia, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música popular**: um mapa de leituras e questões. Revista de História – USP, São Paulo – Brasil, 2007.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). Ed. Annablume. São Paulo – Brasil, 2010.

SATOLO, Vanessa Prezotto Ximenes et al. **Um panorama histórico conceitual da pesquisa interdisciplinar**: uma análise a partir da pós-graduação da área interdisciplinar. Educação em Revista, Belo Horizonte – Brasil, 2019.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo; SILVA Jr., José Antônio Ferreira da. **Esquerdas latino-americanas e discursos identitários nos anos de 1960/70**: os casos da revista Casa de las Américas e da Nova Canção Chilena. Revista Catarinense de História, n. 21, p. 118-143. Florianópolis -SC, 2013.

SOMMERMAN, Américo. **Inter ou Transdisciplinaridade? Da fragmentação disciplinar ao novo diálogo entre os saberes**. São Paulo: Paulus. Coleção Questões Fundamentais da Educação. Brasil, 2006.

DOCUMENTOS SONOROS

BUARQUE, Chico. MILANEZ, Pablo. Chico Buarque e Pablo Milanez. Yolanda. Programa Chico e Caetano. 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FkI3jR9vlg>>. Acesso em: 5 jun. 2021.

NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento e Lô Borges. Nada será como antes. 1972. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KsO4wyndOME>>. Acesso em: 26 mai. 2022.

RAÍCES DE AMÉRICA, Raíces de. Raíces de América Volume 1. [São Paulo] Eldorado, 1980. 1 disco sonoro.

_____, Raíces de. Raíces de América Volume 2. [São Paulo] Eldorado, 1981. 1 disco sonoro.

_____, Raíces de. Raíces de América Dulce América. [São Paulo] Eldorado, 1985. 1 disco sonoro.

_____, Raíces de. Raíces de América Fruto do suor. [São Paulo] Eldorado, 1983. Disponível em: <<http://www.raicesdeamerica.com/portu/musica.asp>>. Acesso em: 27 ago. 2021.

_____, Raíces de. Raíces de América Metal na Pedra. [São Paulo] Eldorado. Disponível em: <<http://www.raicesdeamerica.com/portu/cd5.asp>> Acesso em 29 ago. 2021.

RICARDO, Sergio. Sergio Ricardo. Continental. 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-NWsrGhXimg>>. Acesso em: 9 dez. 2021.

_____, Sergio. Sergio Ricardo no Festival da Record. 1967. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nbTXtpvMHNs>>. Acesso em: 9 dez. 2021.

RODRIGUES, Jair. Geraldo Vandré. Théo de Barros. Disparada. Festival da Record. 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bDvgZLs9mKw>>. Acesso em: 21 mai. 2022.

SECOS E MOLHADOS. Secos e Molhados. Rosa de Hiroshima. 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5bzXU2zUEkY>>. Acesso em: 2 abr. 2022.

SOSA, Mercedes. Mercedes Sosa Canción com todos. Ao vivo na Suíça em 1980. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=icrCSIBGkl0>>. Acesso em: 13 jun. 2022.

_____, Mercedes. Mercedes Sosa, Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento, Gal Costa. Volver a los 17. Programa Chico e Caetano. 1987. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=krEMw8E5ZAq>>. Acesso em: 8 jan. 2021.

PARRA, Violeta. Violeta Parra. Violeta Parra en Argentina. [Buenos Aires]. 1962. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1INK3S1Mhu8&t=550s>> Acesso em: 16 abr. 2022.

VERDAGUER, Willy. Raíces de América. Episódio 27. Voan´do Baixo. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gwvNDEMOJVg>>. Acesso em: 25 mar. 2021.

YUPANQUI, Atahualpa. Atahualpa Yupanqui. Los ejes de mi carreta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w9g9jvZ4yJ0>> Acesso em: 12 jan. 2022.