

“Es Sudamérica mi voz”: o projeto de unidade continental no álbum *Cantata Sudamericana* (1972)

CAIO DE SOUZA GOMES*

RESUMO: Na década de 1960, em toda a América Latina se desenvolveram projetos de renovação da canção folclórica que buscavam fazer da música uma arma de intervenção política. Neste contexto, foi lançado na Argentina o movimento do *nuevo cancionero*, que propunha novos caminhos para a canção popular daquele país, mas também apontava para a necessidade de integração entre as experiências de música engajada de todo o continente. O objetivo deste artigo é discutir esse projeto de unidade da América do Sul por meio da canção a partir do álbum argentino *Cantata Sudamericana* (1972), resultado da parceria do músico Ariel Ramírez com o historiador Félix Luna, que contou com a voz da cantora Mercedes Sosa e propunha uma aproximação dos países do continente visando a luta pela emancipação da região, que neste momento se via dominada pelas experiências das ditaduras civil-militares.

PALAVRAS-CHAVE: conexões transnacionais; *nuevacanción latino-americana*; canção engajada.

“Es Sudamérica mi voz”: the continental union project in the album *Cantata Sudamericana* (1972)

ABSTRACT: In the 1960s, folk song renovation projects were developed in Latin American, seeing the music as a political weapon. In this context, the *nuevo cancionero* movement was launched in Argentina, proposing new directions for argentine popular song, but also seeking integration between the political music experiences across the continent. The purpose of this article is to discuss the South America union project proposed in the argentine album *Cantata Sudamericana* (1972), project conceived by the musician Ariel Ramírez and the historian Felix Luna and with the participation of the singer Mercedes Sosa. The disc proposed a musical identity for South America and an approximation of countries with the goal of fighting for emancipation, in a context marked by the experiences of military dictatorships.

KEYWORDS: transnational connections; Latin-American music; protest song.

* Caio de Souza Gomes é doutorando no Programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), sob orientação da Profa. Dra. Maria Helena R. Capelato. Mestre em História Social, Licenciado e Bacharel em História pela mesma instituição. **E-mail:** caio.gomes@usp.br.

A América Latina, ao longo da década de 1960, assistiu ao surgimento, em vários países, de movimentos que buscavam redimensionar o universo da canção popular, renovando as discussões acerca da canção folclórica e de sua apropriação pela produção musical comercial. Uma das mudanças importantes propostas neste momento é a incorporação, nas letras das canções, da crítica social, buscando um engajamento que afirmava a canção como instrumento de transmissão de ideias políticas.

Esse movimento encontra um primeiro desenvolvimento no Cone Sul, pois ao longo das décadas de 1940 e 1950 Argentina, Chile e Uruguai viveram processos de intenso crescimento e fortalecimento da pesquisa e divulgação do folclore, a ponto de se falar em um “boom” folclórico na virada da década de 1950 para a de 1960. Esse momento fundamentou as bases para que nos anos 1960 se vivesse um novo período da projeção folclórica, marcado pelo surgimento do que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, se consagrou sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*¹.

A *nueva canción*, que apresentou expressões distintas em cada país, mas assumiu também a característica de um movimento mais amplo de dimensões continentais, encontrou alguns de seus primeiros desenvolvimentos na Argentina, onde no início da década de 1960 se configurou o *nuevo cancionero* argentino, que lançou propostas que redimensionaram a discussão sobre a canção folclórica que acabaram servindo de modelo e influência para outros movimentos de canção engajada na América Latina.

¹ A discussão sobre o desenvolvimento da *nuevacanción* latino-americana e, especialmente, sobre a concepção de um projeto de unidade da América Latina e o estabelecimento de conexões transnacionais no âmbito desse movimento, foi apresentada na minha dissertação de mestrado. Gomes, Caio de Souza. "Quando um muro separa, uma ponte une": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/>>. Acesso em: 2015-10-10.

As origens do nuevo cancionero argentino

O *nuevo cancionero* argentino surgiu em Mendoza que, neste período, passava por um momento de intensa efervescência cultural ². A concepção e articulação do movimento dependeram, em grande parte, da atuação de duas figuras: o escritor, poeta e radialista mendocino Armando Tejada Gómez e o músico Óscar Matus. Para além da atuação na gênese do movimento, a dupla também teve papel central na sua produção musical, já que suas parcerias (Matus como melodista e Tejada Gómez como letrista) constituíram o núcleo fundamental da produção inicial do grupo.

No entanto, apesar da importante contribuição de Matus e Tejada Gómez para a criação do *nuevo cancionero*, é inegável que muito da projeção que o movimento conquistou se deveu ao sucesso de Mercedes Sosa, que nesta época era esposa de Matus. A cantora se tornou, nos anos seguintes, a figura mais emblemática do movimento e, com o tempo, também a grande figura simbólica da canção engajada latino-americana, construindo a imagem de “voz” da canção de protesto e de “voz da América Latina”.

O lançamento oficial do movimento se deu com um concerto realizado em 11 de fevereiro de 1963 no *Círculo de Periodistas de Mendoza*. Nesse mesmo dia, foi publicada no diário mendocino *Los Andes* uma entrevista com os participantes do evento, com o objetivo de divulgar o acontecimento (BRACELI, 2010, p. 100; GARCIA, 2009, p. 75).

Para além da apresentação de números artísticos, a noite de lançamento foi marcada pela primeira leitura pública do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, redigido por Tejada Gómez e assinado por uma série de artistas e intelectuais: Tito Francia, Óscar Matus, Mercedes Sosa, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio

² A discussão acerca da vida cultural em Mendoza e de sua efervescência particular neste início dos anos 1960 é trabalhada em MaríaInés GARCÍA. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

Crosetti e Eduardo Aragón. O documento congregava os princípios defendidos pelo movimento a partir da discussão sobre o panorama da música popular argentina ³.

A questão central da proposta era, ainda que incorporando e respeitando a tradição e o folclore, renovar em forma e conteúdo as expressões musicais argentinas, como fica explícito na própria definição do movimento expressa no *Manifiesto*:

O *Nuevo Cancionero* é um movimento literário-musical, dentro do âmbito da música popular argentina. Não nasce por ou como oposição a nenhuma manifestação artística popular, mas sim como consequência do desenvolvimento estético e cultural do povo e é sua intenção defender e aprofundar esse desenvolvimento. Tentará assimilar todas as formas modernas de expressão que ponderem e ampliem a música popular e é seu propósito defender a plena liberdade de expressão e criação dos artistas argentinos. Aspira a renovar, em forma e conteúdo, nossa música, para adequá-la ao ser e ao sentir do país de hoje. O *Nuevo Cancionero* não desdenha as expressões tradicionais ou de fonte folclórica da música popular nativa, pelo contrário, se inspira nelas e cria a partir de seu conteúdo, mas não para furtar o tesouro do povo, mas sim para desenvolver esse patrimônio, o tributo criador das novas gerações.

A proposta anunciada é “a busca de uma música nacional de conteúdo popular”. A construção dessa “música nacional” pressupunha uma renovação no âmbito da canção argentina, o que conferia centralidade à necessidade de superação de elementos que eram entendidos como impeditivos da evolução do cancionero popular. Assim, três pontos fundamentais de superação estavam na base das ideias apresentadas: a) a superação da dicotomia entre a música da cidade, principalmente o tango de Buenos Aires, e a música provinciana de raiz folclórica, falso dilema que ocultaria a verdadeira oposição existente entre a produção popular nacional e as formas musicais estrangeiras; b) a superação dos regionalismos, através da incorporação de diversos gêneros e manifestações de diferentes regiões do país; c) a superação do cancionero tradicionalista, do folclore que se prendia à “essência” e rejeitava qualquer tentativa de inovação.

A busca era pela criação de uma música que expressasse ao mesmo tempo o popular e o nacional, agregando a variedade de gêneros, ritmos, formas que a canção encontrava em cada região. Se antes prevalecia uma série de divisões no interior da canção popular, que impediam que os artistas compusessem e

³ O *Manifiesto del Nuevo Cancionero* é discutido e analisado em Tânia da Costa GARCIA. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

interpretassem diferentes gêneros, o movimento “rechaça a todo regionalismo cerrado e busca expressar o país todo na ampla gama de suas formas musicais”. Essa proposta explicita-se na máxima apresentada no *Manifiesto*: “Ha país para todo o cancionero. Só falta integrar um cancionero para todo o país”.

Dentro das propostas do movimento para intervir no panorama musical e promover mudanças, é particularmente importante a ideia de que os artistas deveriam promover o diálogo do movimento argentino com propostas similares que se desenvolvessem em outros países. Conforme se afirma no *Manifiesto*:

O *Nuevo Cancionero* acolhe em seus princípios a todos os artistas identificados com seus anseios de valorizar, aprofundar, criar e desenvolver a arte popular e nesse sentido buscará a comunicação, o diálogo e o intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares do resto da América.

Em primeiro lugar, o documento afirma a existência de “movimentos similares” no resto da América, reconhecendo que o que está se propondo para o cancionero argentino não é único e se insere em um movimento mais amplo de dimensões continentais. E, neste sentido, ganha importância central a necessidade de buscar conexões com as manifestações musicais de outros países. Como lembra Tânia da Costa Garcia:

O Novo Cancionero pretende ser um movimento agregador, unindo diferentes nações a partir da arte popular e daqueles que com ela se identificam. Nessa perspectiva admite a existência de ‘movimentos similares’ no resto da América, afirmando o caráter transnacional da nova canção e de seus antecedentes. (GARCIA, 2005).

O *nuevo cancionero* colocava, assim, desde o momento de sua criação, a possibilidade de buscar diálogos que superassem os limites nacionais, que transpusessem fronteiras e colocassem a canção argentina em contato com as demais produções do continente, de modo a não só receber influências, mas também a influenciar a renovação da canção popular em outros países. O movimento surge, assim, com uma proposta “latino-americanista”, apontando para a possibilidade de construção de um movimento com características transnacionais.

As primeiras produções discográficas resultantes do *nuevo cancionero* demoraram algum tempo para aparecer no mercado e o projeto proposto pelo

movimento tardou para conseguir projeção nacional, de modo a ter algum impacto efetivo nos debates sobre a canção popular argentina. Foi somente na década de 1970 que o movimento se consolidou como referência para a produção musical engajada na América Latina e se lançou com mais intensidade na defesa de uma identidade continental, buscando estabelecer conexões com outros países da região.

A colaboração de Ariel Ramírez e Félix Luna

Um dos marcos mais representativos no âmbito do *nuevo cancionero* argentino do projeto de tentativa de estabelecer uma unidade continental por meio da canção foi o disco *Cantata Sudamericana*, lançado em 1972 pela gravadora Philips, fruto de uma ampla pesquisa de sonoridades do continente americano resultado da colaboração entre o músico e pianista Ariel Ramirez, autor das músicas, e o historiador Félix Luna, autor das letras.

Ariel Ramirez, natural de Santa Fé, foi um dos mais importantes nomes do folclore argentino. Começou sua carreira em 1943, como intérprete principalmente de canções folclóricas sul-americanas, e em 1946 lançou o primeiro 78rpm com suas obras pela gravadora RCA Victor. Sua vinculação com a gravadora se estendeu até 1956, com 21 compactos gravados. Em 1950, Ariel Ramirez viajou para a Europa e por quatro anos apresentou-se em casas de espetáculo de vários países como intérprete de canções argentinas e sul-americanas. Em 1954 retornou da Europa e se instalou no Peru, onde teve estreito contato com a música folclórica local. Só retornou à Argentina no ano seguinte, quando organizou a *Compañia de Folklore Ariel Ramirez*, que durou mais de duas décadas e percorreu todo o interior do país, além de ter realizado turnês na Europa. Em 1961, passou a integrar o elenco da gravadora Philips, onde estreou com o disco *Danzas Folklóricas Argentinas* e por onde lançou seus principais discos.

Alguns dos trabalhos mais importantes da carreira de Ariel Ramirez foram resultado de sua parceria com o historiador Félix Luna, nome destacado da historiografia argentina, professor universitário, autor de importantes obras sobre a História argentina e fundador e editor da revista *Todo es Historia*, que também atuou

intensamente na divulgação da História por meio da grande imprensa (foi, por exemplo, editorialista do jornal *Clarín* entre os anos 1960 e 1970) e de programas de rádio e de televisão.

A parceria de Ramírez e Luna teve início com o projeto *Misa Criolla y Navidad Nuestra*, de 1964, ideia de Ramírez de produzir uma missa católica se utilizando nas composições de material folclórico e gêneros locais. As cinco partes de *Misa Criolla* (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus e Agnus Dei), cujo texto litúrgico foi estabelecido com a colaboração dos religiosos Osvaldo Catena, Jesús Gabriel Segade e Alejandro Mayol, foram compostas por Ramírez com base em uma série de gênero folclóricos argentinos: Vidala-Baguala, Carnavalito-Yaravi, Chacarera Trunca, Carnaval cochabambino e estilo pampeano. Mas foi em *Navidad Nuestra*, o “lado B” do álbum, que a parceria entre Ramírez e Luna se estabeleceu, já que Luna foi convidado para escrever as letras das seis músicas compostas por Ramírez (“La anunciación”, “La peregrinación”, “El nacimiento”, “Los pastores”, “Los Reyes Magos” e “La Huida”).

A obra foi produzida e gravada em 1964, e lançada como álbum em 1965, com a participação como solistas do grupo folclórico Los Fronterizos (Eduardo Madeo, Gerardo López, Julio César Isella e Juan Carlos Moreno); dos músicos Jaime Torres (charango), Domingo Cura (percussão), Raúl Barboza (acordeão), Luis Amaya (violão); do coro da Cantoría de la Basílica del Socorro, regida pelo padre J. G. Segade; e de uma orquestra formada por instrumentos regionais, conduzida pelo próprio Ariel Ramírez. A primeira audição pública de *Misa Criolla* ocorreu em 20 de dezembro de 1965, na cidade de Mercedes, no Uruguai, e em 1967 ocorreu uma série de apresentações da *Misa Criolla* na Europa, contando com o elenco original que participou da gravação do disco.

Após o enorme sucesso de *Misa Criolla* e *Navidad Nuestra*, a parceria de Ariel Ramirez com Félix Luna seguiu e resultou em mais três discos, lançados pela gravadora Philips: *Los caudillos* (1966), *Mujeres argentinas* (1969) e *Cantata Sudamericana* (1972).

O álbum *Los caudillos*, apresentado como “Poema épico nacional em forma de Cantata”, propõe uma revisão das figuras históricas dos *caudillos* José Gervasio

Artigas, Martín Miguel de Güemes, Francisco Ramírez, Juan Facundo Quiroga, Juan Manuel de Rosas, Ángel Vicente Peñaloza e Felipe Varela. Félix Luna foi o responsável pela pesquisa histórica da biografia dos personagens e, a partir disso, compôs as letras das canções que foram musicadas por Ramírez. O álbum contou com Ramón Navarro como solista, com o coro Los Cantores de La Merced, dirigido por José M. Martino Rodas, e orquestra dirigida pelo maestro Vlady.

Em *Mujeres argentinas*, a proposta de Luna e Ramírez era homenagear algumas mulheres consideradas fundamentais para a cultura argentina: Rosarito Vera Peñaloza, Juana Azurduy, Dorotea Bazán, Alfonsina Storni, Guadalupe Cuenca, Manuela Pedraza e Mariquita Sánchez de Thompson. A escolhida para dar voz ao projeto, acompanhada pelo cravo e piano do próprio Ramírez e pelo órgão de Héctor Zeoli, foi Mercedes Sosa, neste momento já uma das vozes femininas mais destacadas da canção argentina, e que transformará uma das canções do álbum, “Alfonsina y el mar”, em um dos maiores marcos de seu repertório e em clássico da canção argentina.

“Americana soy”: a afirmação de uma identidade continental em *Cantata Sudamericana*

Para o projeto *Cantata Sudamericana*, Ramirez e Luna contaram novamente com a participação de Mercedes Sosa. A concepção do disco passava por uma pesquisa de sonoridades e de instrumentação, o que exigiu também a reunião de um variado conjunto de músicos ⁴. A concepção do disco, em consonância com os ideais do *nuevo cancionero*, buscava a atualização da tradição, o cruzamento de elementos tradicionais e folclóricos, a partir da incorporação de instrumentos típicos e indígenas (charango, quena, requinto, cuatro), com influências modernas, marcadas pelo uso de instrumentos como piano, órgão e baixo. Havia uma preocupação com a “fidelidade” aos elementos típicos, mas essa busca da “autenticidade” não impedia o

⁴ Ao piano e cravo o próprio Ariel Ramírez, acompanhado de KeloPalacios (charango), Raúl Mercado (Quena), George Kenny (órgão), Gustavo Fernández (requinto), Santiago Bertiz (cuatro e violão), Domingo Cura, León Jacobson e Enrique Roizmer (percussão), Oscar Alem (baixo), o conjunto vocal Los Arroyeños e ainda um “asesor para ritmos tobas” RaúlCerrutti.

desejo de atualização e de incorporação de novos ritmos e sonoridades. Seria justamente esses complexos cruzamentos que permitiriam compor um quadro da música da “Sudamérica”.

O disco era um ambicioso projeto de construir uma obra que, a partir de ampla pesquisa de sonoridades e de história, recuperasse a “essência” do continente sul-americano e, a partir disso, contribuísse para a luta por sua libertação. O texto da contracapa do disco expõe de maneira bastante clara os objetivos da obra:

Ainda que “*Cantata Sudamericana*” se componha de unidades independentes, a obra inteira está nutrida de intenção comum: valorizar os elementos estéticos, étnicos e espirituais próprios da Sudamérica, aquilo que constitui a ancestral essência do continente, para projetá-lo para sua libertação. Exaltar sua autenticidade para que sua pacífica emancipação chegue desde uma fidelidade profunda a seu próprio ser.

O projeto passava pela questão da “autenticidade”, propondo a busca do verdadeiro “ser” da América do Sul. E havia também uma perspectiva de retomada do passado, da história do continente, e de compreensão e reelaboração desse passado no presente, de modo a construir as bases do futuro de libertação.

O disco abre com a canção “*Es Sudamérica mi voz*”, descrita pelos próprios autores como “uma dramática profissão de fé no futuro do continente”. Nas palavras do texto da contracapa do disco:

Se trata de uma criação livremente concebida sobre a base de ritmos sudamericanos sem localização espacial concreta. Com o acompanhamento de instrumentos típicos como o cuatro, o requinto, o charango, as maracas, a guitarra e as tumbadoras, Mercedes Sosa avança por sonoridades que tem reminiscências do Oriente boliviano, das planícies venezuelanas ou do particularíssimo clima guarani. Canção de fé “na gente simples como você e eu”, suas sequências parecem pedir o canto uníssono das vozes anônimas de todo o continente.

A canção é apresentada como um apanhado de várias manifestações de diferentes partes da América do Sul, criação livre a partir da base de “ritmos sudamericanos”. E é uma convocação pela união de todo o continente, de todas as suas “vozes anônimas”. Após uma longa introdução fortemente marcada pelo cravo de Ariel Ramirez e pela percussão, uma súbita interrupção marca a entrada do canto solene de Mercedes Sosa, interpretando uma letra que abre com uma afirmação de identidade:

Americana soy,
 y en esta tierra yo crecí.
 Vibran en mí
 milenios indios
 y centurias de español.
 Mestizo corazón
 que late en su extensión,
 hambriento de justicia, paz y libertad.
 Yo derramo mis palabras
 y la Cruz del Sur
 bendice el canto que yo canto
 como un largo crucifijo popular.

“Americana soy”. A identidade continental já é exaltada no primeiro verso, e é acompanhada pela valorização da imagem do “mestiço”, tomado como expressão da unidade desejada (“Vibran en mi / milenios índios / y centurias de español. / Mestizo corazón”). Do encontro entre índios e espanhóis, processados harmonicamente na figura do mestiço, se constituiria a identidade sul-americana exaltada no refrão:

No canta usted, ni canto yo
 es Sudamérica mi voz.
 Es mi país fundamental
 de norte a sur, de mar a mar.
 Es mi nación abierta en cruz,
 doliente América de Sur
 y este solar que nuestro fue
 me duele aquí, bajo la piel.

No refrão, a identidade sul-americana se impõe, e o continente se transfigura em país e nação, que se espalha por todo o território e se impregna no próprio corpo de seus habitantes, se fazendo a voz que canta esse hino de unidade.

Após novo trecho instrumental, a última parte da canção aponta para o futuro, afirmando a necessidade de conquista de uma “outra emancipación”:

Otra emancipación,
 le digo yo
 les digo que hay que conquistar
 y entonces sí
 mi continente acunará
 una felicidad,
 con esa gente chica como usted y yo
 que al llamar a un hombre hermano
 sabe que es verdad
 y que no es cosa de salvarse
 cuando hay otros

que jamás se han de salvar.

O destino do continente é associado com a luta pela “emancipação”, condição fundamental para que se alcance a “felicidade” entre aqueles que se reconhecem como “hermanos”. Ainda que em nenhum momento as canções do álbum apontem para a questão da revolução, até pelo fato de Ramírez e Luna se encontrarem mais próximos de um certo campo progressista argentino do que da esquerda revolucionária, a ideia da libertação diante de um contexto autoritário e repressivo que tomava conta da América Latina é uma das tônicas fundamentais. E a canção termina com uma afirmação da consciência social, tão central no universo da *nueva canción*, lembrando que “no es cosa de salvarse / cuando hay otros / que jamás se han de salvar”.

A temática central do projeto está, portanto, lançada nessa canção que abre o disco e que aponta para a afirmação de uma identidade continental que será trabalhada de modo mais específico ao longo das demais canções, que buscam construir uma espécie de cartografia musical do continente sul-americano, apontando para os elementos musicais e identitários que, quando reunidos, comporiam o quadro da unidade a ser afirmada.

“Canta tu canción”: o lugar do Brasil no discurso de unidade continental

A exaltação da identidade mestiça, resultado do encontro de índios e espanhóis, expressa em “Es Sudamerica mi voz”, coloca um limite importante para o discurso de unidade continental que está sendo apresentado, pois acaba por excluir um elemento importante: o Brasil.

Essa questão é enfrentada na segunda faixa do disco, intitulada “Canta tu canción”, que busca inserir o Brasil tanto no quadro musical que está sendo traçado, quanto no discurso identitário que está sendo construindo. E a primeira surpresa está na eleição do gênero musical tomado pelos compositores como característico do país: a “bossa nova”.

Essa escolha de alguma maneira se enquadra na concepção musical do disco de buscar a afirmação da tradição musical por meio de sua atualização, já que uma das questões centrais da bossa nova é justamente uma reapropriação modernizante da tradição musical brasileira, a partir do cruzamento de gêneros como o samba com a sofisticação formal de tradições musicais como a do jazz. A bossa nova se faz, assim, o ritmo ideal para, nas palavras dos compositores, a “afirmação de confiança na voz inteira e plena dos povos, um tácito chamado a cantar com todo o espírito para não renunciar ao privilégio mais bonito do ser humano: sua liberdade”.

A solenidade e potência do canto de Mercedes Sosa, que marcam tão fortemente a abertura do disco, se amansam aqui para remeter ao estilo suave das interpretações da bossa nova, e a referência ao Brasil, descrito como “esta grandeza muy cerca de mí”, se dá a partir de clichês como o “samba”, a “negra macumba”, as “favelas”, o “carnaval”:

Quién nombra este país
esta grandeza que avanza muy cerca de mí.
Quién me contó de su ritmo tenaz.
Samba que zumba,
negramacumba,
quién me lo dijo,
quién.

Y una voz en mi corazón
dice que es como un espejo
que no hay que mirar.
Quién, quién me contó
que están juntos allí
las tristes fabelas con el carnaval.
Y al crecer su vitalidad
se le olvidó la voz.

O Brasil surge como referência distante, cujos elementos enunciados se apresentam pois “alguém contou”. O conhecimento sobre o país vizinho é algo distante, repassado por um alguém não identificado, pouco familiar. Os jogos entre os muros e pontes, que ao mesmo tempo aproximam e distanciam o “gigante” de seus vizinhos, se evidenciam, mas a busca é pelas frestas que permitiriam o diálogo, e a canção termina chamando os brasileiros para fazer parte da unidade a ser construída:

Perfil del continente
Canta igual que yo
Gigante amigo mio,
Canta tu canción

Neste grandioso projeto de integração da “Sudamérica”, se explicitava a intenção de incluir o Brasil neste processo, garantindo espaço para o gigante hermano na nação musical em construção. Mas também se evidenciam os limites e dificuldades que envolviam esses diálogos. O convite estava feito. Mas o que houve de efetiva aproximação entre esses universos que, embora se reconheçam como irmãos, se entendem tão diferentes e distantes? Apesar de todas as barreiras e limites que teimam em negar o pertencimento do Brasil a esse universo latino-americano, houve algum tipo de inserção do Brasil nestas complexas redes que puseram em diálogo as experiências de canção engajada na América Latina?

As tentativas do Brasil de dialogar com os movimentos de canção engajada que vinham se desenvolvendo nos países vizinhos e de se inserir nessas redes de contatos e diálogos tão ativas existiram e, apesar do registro de algumas experiências pioneiras ocorridas no final da década de 1960, foi na década de 1970 que o país se fez representar no diálogo musical já existente há tempos na América Latina.

O convite para que o Brasil participasse dos circuitos de conexões transnacionais apresentado em “Canta tu canción” foi, de algum modo, atendido na década de 1970, basta lembrarmos que em 1976 a própria Mercedes Sosa dividiu os vocais com Milton Nascimento no álbum *Geraes*, interpretando “Volver a los 17”, clássico da pioneira da *nueva canción* chilena Violeta Parra. Nesse mesmo ano, Elis Regina incorporava no repertório de seu disco *Falso Brillante* outra canção de Violeta Parra, “Gracias a la Vida”, além de “Los Hermanos”, do argentino Atahualpa Yupanqui.

Em 1978, essa abertura à América Latina se expandiu ainda mais no disco duplo *Clube da Esquina n. 2*, auge do projeto musical dos artistas mineiros que reuniu um conjunto impressionante de músicos numa mistura em que toda a variedade e complexidade de sua música apareciam em sua plenitude. No repertório há destacado espaço para a canção latino-americana, com a gravação de mais uma

canção de Violeta Parra, “Casamiento de negros”, em interpretação que incorpora a sonoridade da *nueva canción* por conta da participação do conjunto Tacuabé, e “Canción por la unidad latinoamericana”, do cubano Pablo Milanés, cantada em duo por Milton Nascimento e Chico Buarque. Chico Buarque nesse momento também abria caminhos para que a canção engajada brasileira se conectasse com a *nueva trova* cubana, a partir da gravação de “Pequeña serenata diurna”, de Silvio Rodríguez.

A música brasileira, assim, abria frestas e por elas ensaiava a construção de pontes que permitissem a sua inserção nas complexas redes de conexões transnacionais que buscavam aproximar as experiências de canção engajada da América Latina.

“Sudamericano em Nueva York”: alteridade e oposição ao imperialismo norte-americano

Os próximos quatro temas do disco se dedicam à construção de uma cartografia musical do continente, abordando espaços distintos da América do Sul.

“Antigos dueños de flechas”, segundo os autores o tema “de maior autenticidade rítmica e melódica” do disco, foi elaborado a partir de estudos de Ariel Ramírez sobre a música toba realizados no ano de 1949, e incorpora uma série de instrumentos indígenas: o “pin-pin”, espécie de tambor de madeira, o “aluá-kataki”, tambor de barro, as “entegueté”, tipos de maracas, os “jícaras”, instrumentos de percussão, e justificam o aparecimento na ficha técnica do disco de um “assessor para os ritmos tobas” (Raúl Cerritu). Na canção, o canto de Mercedes Sosa ganha o acompanhamento do conjunto vocal Los Arroyeños e de percussão com forte acento indígena, para enaltecer os povos nativos do continente, parte fundamental da identidade que está sendo construída. Os autores se preocupam, no entanto, em lembrar que a canção, apesar de todo o cuidado com a “autenticidade”, não se pretende “uma expressão arqueológica nem um lamento nostálgico”, mas sim “uma afirmação do retorno triunfal dos aportes autóctones na construção da cultura própria da Sudamérica”. Em consonância com o projeto do *nuevo cancionero*, a questão não é apresentar resultados de uma coleta folclórica e nem museificar as

expressões da cultura autóctone, mas sim incorporar elementos das culturas nativas como parte integrante do projeto identitário que está sendo traçado, sem a intenção da preservação, mas lançando esses elementos na série de cruzamentos que gerariam a constituição de um mapa musical do continente.

Em seguida, aparece, fechando o primeiro lado do disco, a canção “Pampa del sur”, que, ao exaltar “a grandeza dos pampas sureños” incorpora no quadro da unidade traçado as pradarias do sul, recordando seus índios e “malóns”, com seus peões e campos de criação de gado, espaços que lembram que “La tierra no regala lo que da” e que representariam nas palavras dos autores “um caminho para uma vida mais justa na dimensão continental”.

O “lado B” do álbum abre com “Acércate cholito”, um “típico vals peruano”, em que Mercedes Sosa é acompanhada pelo requinto, violão e órgão em canção que pretende incorporar no mapa traçado a “turva magia da Lima colonial”, canção seguida de “Oración al sol”, peça solene que mais uma vez traz os elementos indígenas, com melodia marcada pelos timbres característicos da quena e do charango e letra que é resultado dos estudos de Félix Luna acerca da literatura quíchua, espécie de “oração” que retoma a herança da tradição indígena para defender “la paz, la justicia, el respeto a este pueblo sufrido que es tu yo y es mío”, invocando aos deuses dos antepassados indígenas:

Danos valor para pelear
por lo que es nuestro y nos quieren sacar.
Ayúdanos a derrotar
a los que quieren hacernos el mal.

Mas as tensões e peculiaridades que envolviam o discurso identitário em construção voltam a se explicitar na penúltima canção do disco, que tem o curioso título de “Sudamericano en Nueva York”, e trata “da nostalgia de todos aqueles que se foram e sonham, no entanto, com voltar”. A letra da canção narra a vida do sudamericano em Manhattan, a sua inadequação à cidade e a nostalgia de sua terra de origem. A canção coloca, claramente, o “outro” da Sudamérica como os Estados Unidos, país em tudo distinto da América do Sul, e em que o “sudamericano” se sente absolutamente deslocado.

Explicita-se, aqui, um dos elementos centrais na construção desses projetos de unidade continental por meio da canção que se esboçaram ao longo das décadas de 1960 e 1970, que é o tema do imperialismo. Parte significativa do repertório da *nueva canción* latino-americana se ocupou, direta ou indiretamente, com a discussão sobre o imperialismo dos Estados Unidos. E se toda construção de identidade envolve obrigatoriamente a eleição da alteridade, o discurso latino-americano se escorou em grande medida na oposição ao modelo norte-americano.

A canção parece bastante deslocada do restante do repertório do disco, como reconhecem e tentam justificar os próprios autores no texto da contracapa: “aparentemente alheia à temática de *Cantata Sudamericana*, mas em realidade profundamente vinculada a seu sentido mais transcendente”. A canção segue o estilo dos grandes clássicos da canção norte-americana, com o canto grandioso de Mercedes Sosa, acompanhado apenas por piano e órgão:

Manhattan: un cielo prohibido de sol.
 ¿Qué hago andando por esta ciudad?,
 habitante de mi soledad en Nueva York.
 Nostalgia es mi color y siempre seré
 solamente un, un sudamericano más.

O sul-americano, em meio a Manhattan, se sente perdido e sozinho, mais um na multidão. E ao afirmar esse estranhamento e diferença, o efeito que se obtém é justamente o reforço da força da identidade sul-americana:

Me falta un rostro que allá se quedó,
 el sabor de mi lengua natal,
 esas charlas sin principio ni final.
 Porque las cosas me sobran,
 me falta la raíz,
 la canción que me devuelva allí,
 al país que late en mí
 desde que nací.

A sensação é de sentir-se estrangeiro, e o que se materializa é a falta, falta da língua, da raiz. A identidade é essencializada, e o país, que como foi afirmado em “*Es Sudamerica mi voz*” é a América do Sul, se faz mais real diante da oposição que se estabelece. A identidade ganha força e contorno diante da alteridade, e a “essência” sul-americana, que “late en mí desde que nací”, se faz falta.

Extraño la voz y el color y el olor,
de esa patria que he dejado atrás
con su modo barullero y fraternal.
Y yo qué hago ajeno
a todo lo que yo soy,
lejos de mi Sudamérica,
de su lucha y su pasión
y de su color.

O que fazer quando se sente distante da própria essência, de “todo lo que yo soy”? É essa sensação de desconforto e inadequação que, ao afirmar a diferença e estranheza dos Estados Unidos, reafirma a força e a materialidade da identidade sul-americana, dessa “pátria” de “lucha y pasión”.

“Alcen la bandera”: os projetos de unidade e a defesa da libertação do continente

Após a afirmação da alteridade de “Sudamericano en Nueva York” o disco fecha, “triumfal e fervorosamente”, com “Alcen La bandera” que, como afirmam os autores no texto da contracapa, é uma canção “composta sobre formas musicais do norte do continente, das comarcas próximas ao Caribe”, com “uma pulsação popular de velhas coplas”.

A canção, que carrega a leveza dançante dos gêneros musicais caribenhos, aponta de modo festivo para o futuro, apresentando aquilo que seria o destino do continente que foi apresentado e exaltado ao longo de todo o disco.

¡Ay! Que tu tiempo se acerca,
¡Ay! Sudamérica mía.

Que tu tiempo se acerca,
Sudamérica mía
con fronteras de flores
y fusiles de mentira.

Que ya está la alborada
despertando tus sueños
y se aclara lo oscuro,
en el canto de mi pueblo.

A escuridão que teria tomado o continente se desfaria, e a claridade viria com a libertação que estaria em vias de ser conquistada. É esse o convite do refrão, que euforicamente anuncia:

Díganlo como yo,
alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación.
Ándale paisano y conquistemos
ya la liberación, hoy la liberación.
Díganlo como yo: ¡ya la liberación!

A canção aqui assume seu papel, atribuído de modo definidor no âmbito da produção da *nueva canción*, de instrumento de convocação e conscientização. Mobilizadora, invoca os ouvintes à transformação, e as “guitarras militantes” anunciam o futuro feliz:

¡Ay! el tiempo bonito,
yo lo llamo justicia
con la gente que quiero
recobrandolasonrisa.

Cantata Sudamericana termina, assim, cumprindo seu papel de cantar a “dramática profissão de fé no futuro do continente”, se afirmando como um dos exemplos mais significativos destes projetos que tiveram como objetivo a busca da definição de uma identidade continental para a *nueva canción*.

O projeto ainda encontra um papel fundamental na afirmação da identidade “latino-americana” de Mercedes Sosa. Com esse disco, Mercedes definitivamente deixava de ser apenas uma referência central do *nuevo cancionero* argentino para se alçar à condição de “voz da América Latina”. Ao afirmar de peito aberto “Americana soy”, Mercedes extrapolava os limites nacionais que até então tinham balizado sua atuação, e sua voz alcançava a dimensão de portadora de um discurso de integração e de luta contra a opressão que marcariam definitivamente sua trajetória como cantora, e a elevariam à condição de símbolo máximo da *nueva canción* latino-americana.

Cantata Sudamericana é, assim, expressão máxima da ideia de construção de um movimento musical que extrapolasse os limites nacionais e buscasse a constituição de um espaço musical americano, e que visava o estabelecimento de laços que, se por um lado, reafirmavam o compartilhar de elementos estéticos e

almejavam o estabelecimento de um espaço musical comum, por outro, aproximavam povos que passavam por processos semelhantes de repressão e autoritarismo, pretendendo o fortalecimento de um discurso de resistência às experiências ditatoriais.

Acompanhar esse longo percurso de encontros e desencontros, de diálogos e silêncios, de muros e pontes que marcaram as tentativas de tantos compositores e intérpretes ao longo das décadas de 1960 e 1970 de usar a canção como instrumento de crítica social, de intervenção política, de expressão de ideias, de luta contra o autoritarismo, de construção de identidades, é experimentar caminhos que permitem uma compreensão mais ampla dessa história ainda nascente da canção popular latino-americana, além de se configurar em reafirmação da permanente necessidade de se construir pontes que conectem e permitam o diálogo entre os vários países que conformam a América Latina.

Referências discográficas

Misa Criolla y Navidad Nuestra. Argentina – Philips 82039-PL, 1964.

Los caudillos. Argentina – Philips, 82107-PL, 1966.

Mujeres argentinas. Argentina – Philips 82223-PL, 1969.

Cantata Sudamericana. Argentina – Philips 6347080, 1972.

Referências bibliográficas

BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

CASTELLINO, Marta Elena. “Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía”. *Piedra y Canto (Cuadernos del CELIM)*, n. 7-8, 2001/2001, pp. 35-53.

DONOSO, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (19829-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

_____. *Diccionario bibliográfico de la música argentina y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.

FLORINE, Jane L. "El festival nacional de folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.

GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

_____. "El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza". In: *Actas del VII Congreso de Música Popular IASPM/AL*. La Habana, 2006.

_____. "Los sonidos de la sociedad: presencias del imaginario social mendocino en la recepción de Tito Francia". In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

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

GOMES, Caio de Souza. "Quando um muro separa, uma ponte une": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). 2013. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

_____. "Por toda América soplan vientos que no han de parar hasta que entierren las sombras: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967-69)". *História e Cultura*, v. 2, 2013, pp. 146-165.

MANSILLA, Silvina Luz. "Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción argentina". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, pp. 19-27.

MARCHINI, Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MOLINERO, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.

ORQUERA, Yolanda Fabiola. "Cantando al lugar de pertenencia: músicos tucumanos en la década del sesenta". In: *Actas del IX Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Caracas, 2010.