



Rodrigo Lauriano Soares

Canções para não esquecer:

Os rastros da *Nueva Canción Chilena* na resistência cultural brasileira (1974-1980)

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Larissa Rosa Corrêa

Rio de Janeiro,
agosto de 2022



Rodrigo Lauriano Soares

Canções para não esquecer:

Os rastros da *Nueva Canción Chilena* na resistência cultural brasileira (1974-1980)

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura, do Departamento de História da PUC-Rio.

Profa. Larissa Rosa Corrêa

Orientadora

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Rômulo Costa Mattos

Departamento de História – PUC-Rio

Profa. Carine Dalmás

Departamento de História – UEMA

Rio de Janeiro, 12 de agosto de 2022

Todos os direitos reservados. A reprodução, total ou parcial, do trabalho é proibida sem autorização da universidade, da autora e do orientador.

Rodrigo Lauriano Soares

Graduou-se em História com Licenciatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2019. Mestre em História, com a presente dissertação, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Foi bolsista de Iniciação Científica no Núcleo de Memória da PUC-Rio entre 2015 e 2019. Tem experiência nas áreas de História da América e História do Brasil Republicano, com ênfase em Ditadura Militar, Música, movimentos sociais e conexões culturais.

Ficha Catalográfica

Soares, Rodrigo Lauriano

Canções para não esquecer : os rastros da *Nueva Canción Chilena* na resistência cultural brasileira (1974-1980) / Rodrigo Lauriano Soares ; orientadora: Larissa Rosa Corrêa. Rio de Janeiro – 2022.

172 f. : il. color. ; 30 cm

1. Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2022.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. História Social da Cultura – Teses. 3. Ditadura militar. 4. Resistência cultural. 5. Nova Canção Chilena. 6. Música engajada. 7. América Latina. I. Corrêa, Larissa Rosa. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Para, Ferdinando, Marlene e Maria Angélica Lauriano,
que me ajudaram a conquistar meus sonhos.

Agradecimentos

À Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, pelos recursos disponibilizados e pela possibilidade de desenvolver esta pesquisa.

Ao CNPq, pelos auxílios concedidos, que foram de grande importância durante a pandemia e para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores e funcionários do Departamento de História da PUC-Rio, por todo suporte e apoio, pelas aulas, pelos materiais disponibilizados e por todo esforço de dar continuidade aos cursos durante a pandemia. Sou extremamente grato por essa oportunidade.

À minha orientadora, Larissa Rosa Corrêa, por ter acreditado em mim desde o começo, pelos conselhos, dicas, ideias e correções, pela paciência e disponibilidade, que desde a graduação tem me auxiliado no desenvolvimento das minhas pesquisas e na transformação do meu olhar em relação à História.

Aos professores que aceitaram fazer parte da banca examinadora, Carine Dalmás e Rômulo Mattos. Carine, agradeço imensamente pelo aceite e todo conhecimento compartilhado através da disciplina que você ministrou na USP, pelos conselhos no Exame de Qualificação e por me inspirar e incentivar a escrever sobre essa temática. Romulo, sou grato pela nossa amizade desde a graduação, por abrir meus olhos em relação à história e música, por todas as ideias, conselhos e pelas trocas que tivemos para me ajudar nesta pesquisa.

À Terezinha Gonzaga e Maria Helena da Silva, que concederam as entrevistas sobre a CUSP e que tive um imenso prazer de conhecer suas histórias. Expresso aqui meu eterno agradecimento a vocês, porque confiaram em mim para contar um pouco da história das antigas moradoras e da resistência ao despejo.

Aos meus pais, Cristina e Luiz Henrique, que sempre apostaram nos meus sonhos, pelo carinho, amor e pela educação que me proporcionaram. Meu amor por vocês é infinito e agradeço imensamente por toda dedicação que tiveram para que eu pudesse realizar este trabalho.

À minha irmã e meu irmão, Izabella e João Henrique, por sempre estarem ao meu lado, por todos os momentos que vivemos e que me fizeram ser quem eu sou hoje, por todas as broncas, por me acalmar e todo o amor envolvido. Ao meu cunhado, Diego, que me acompanhou no meu lado musical e profissional, pelos conselhos, brincadeiras, aventuras e toda sua atenção, meu eterno sensei. À minha cunhada, Stefania, por todo o suporte ao meu trabalho, pelo carinho e atenção, pelos conselhos de vida e profissionais, uma grande historiadora que admiro. Ao meu sobrinho, Gael, por mostrar e me fazer lembrar de todo encanto de ser criança, pelas brincadeiras que me fizeram respirar nesse processo, esta história é para sua geração.

À minha tia e meu tio, Heloisa e Leonardo, que me apoiaram nessa jornada desde a graduação, pela compreensão, por todo amor e carinho que vocês proporcionam,

pelas conversas e risadas, sou eternamente grato. À minha prima e meu primo, Carolina e Maurício, que sempre me ajudaram a crescer, por me incentivarem, por estarem ao meu lado, pelos momentos engraçados e deliciosos que passamos em família, são grandes exemplos para mim.

Aos meus avós e minha tia-avó, para quem dedico esta pesquisa, que desde pequeno acreditaram em mim e me proporcionaram de tudo para conseguir correr atrás dos meus sonhos. Vocês foram as maiores motivações e inspirações para manter a cabeça erguida e seguir em frente.

Aos meus amigos e amigas, que sempre estenderam a mão para que eu pudesse levantar, por todas as maluquices que alimentaram a minha alma, mas principalmente por toda compreensão, respeito e carinho que vocês tiveram comigo durante essa trajetória. Vocês são muito especiais para mim, amo vocês.

Ao Núcleo de Memória da PUC-Rio, especialmente à professora Margarida, Clóvis, Eduardo, Silvia, Antônio e Eric, que me apoiaram para ingressar nessa jornada, pelo suporte em todos os anos que estive lá e que me ajudou muito a construir meu olhar como historiador.

À minha grande parceira nessa trajetória, Julia, trabalhando juntos desde o Núcleo de Memória e também ao ingressar no Mestrado. Foram fundamentais as nossas trocas de ideais, de sentimentos, de esperanças e desesperos, além de vibrarmos juntos pelas conquistas e agradeço também pelos momentos de consolação. Você tem um futuro brilhante pela frente e espero continuar essa longa jornada acadêmica ao seu lado, obrigado de coração por tudo.

À Marise, José e João Luiz, por todo carinho, suporte, amizade e pelo que construímos até aqui, vocês são muito importantes para a minha vida e agradeço por toda oportunidade que me proporcionaram.

Por fim, à minha companheira Gabriela, quem vivenciou grande parte da minha experiência no Mestrado, meus momentos de dores, alegrias, desesperos, esperanças, sorrisos e lágrimas, quem iluminou toda minha vida no meio da pandemia, quem trouxe o amor à tona e fez do meu cotidiano um musical da Broadway. Não tenho como mensurar o quanto te agradeço por fazer parte da minha vida, por ter me apoiado desde as primeiras trocas de palavras, por ter me colocado no eixo quando estava desequilibrado, pela paciência, pelo amor, carinho, risadas, momentos aleatórios, tanta coisa que poderia ser um capítulo desta dissertação, de tão grande que é minha admiração por você, minha futura e brilhante filósofa. Amo você mais do que a expansão contínua do universo, pode ter certeza que na sua vez retribuirei em dobro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Resumo

SOARES, Rodrigo Lauriano; CORRÊA, Larissa Rosa. **Canções para não esquecer: os rastros da *Nueva Canción Chilena* na resistência cultural brasileira (1974-1980)**. Rio de Janeiro, 2022, 172p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O objetivo desta investigação é analisar a circulação da Nueva Canción Chilena na resistência cultural brasileira, pensando nos significados dessa conexão para o contexto e como foi incorporada enquanto parte dos repertórios de ações coletivas contra a Ditadura Militar, sobretudo entre 1974 e 1980. Diante da conjuntura de ditaduras militares instauradas no Cone Sul, a música foi um elemento utilizado por artistas, estudantes, trabalhadores e intelectuais como instrumento de expressão e representação de seus ideais políticos contra o autoritarismo. Na segunda metade da década de 1970, com reformulações e disputas sobre a resistência cultural brasileira, é possível perceber a incorporação da Nueva Canción Chilena por determinados grupos como expressão simbólica de um discurso antiautoritário, anti-imperialista e de pertencimento à comunidade latino-americana. A presença da Nueva Canción no Brasil, através dos artistas desse movimento e de suas canções, foi identificada em eventos artístico-culturais, coletâneas de discos produzidos por gravadoras nacionais e nos diálogos de músicos brasileiros com esse universo, tanto pelo caráter estético quanto pelas interpretações de algumas dessas músicas. Com o intuito de explorar os discursos articulados no entorno de determinada produção musical, foram utilizadas publicações de jornais da imprensa brasileira como fontes principais para esta pesquisa, a fim de compreender os significados simbólicos atribuídos à Nueva Canción Chilena, como foi a recepção desse cancionário e quais foram os agentes envolvidos nesse processo de circulação cultural.

Palavras-chave

Ditadura Militar; Resistência cultural; Nova Canção Chilena; Música engajada; América Latina.

Abstract

SOARES, Rodrigo Lauriano; CORRÊA, Larissa Rosa (Advisor). **Songs not to forget: the traces of Nueva Canción Chilena in brazilian cultural resistance (1974-1980)**. Rio de Janeiro, 2022, 172p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The objective of this investigation is to analyze the circulation of Chilean New Song Movement in brazilian cultural resistance, thinking about the meanings of this connection for the context and how it was incorporated as part of the contentious repertoires against the Military Dictatorship, especially between 1974 and 1980. With the conjuncture of military dictatorships established in the Southern Cone, music was an element used by artists, students, workers and intellectuals as an instrument of expression and representation of their political ideals against authoritarianism. In the second half of the 1970s, with reformulations and disputes about brazilian cultural resistance, it is possible to perceive the incorporation of Chilean New Song Movement by certain groups as a symbolic expression of an anti-authoritarian and anti-imperialist discourse, in addition to expressing a belonging to the Latin American community. The presence of Chilean New Song Movement in Brazil, through the artists of this movement and their songs, was identified in artistic-cultural events, collections of records produced by national record companies and in the dialogues of brazilian musicians with this universe, through aesthetic characteristics and interpretations of some of these songs. With the intention of exploring the discourses articulated around a certain musical production, publications from newspapers of the brazilian press were used as main sources for this research, in order to understand the symbolic meanings attributed to Chilean New Song Movement, how was the reception of this songbook and who were the agents involved in this process of cultural circulation.

Keywords

Military dictatorship; Cultural resistance; Chilean New Song Movement; Protest song; Latin America.

Sumário

INTRODUÇÃO	15
Pontos de partida.....	18
Conhecendo a <i>Nueva Canción</i>	20
A resistência cultural brasileira e os repertórios de ações coletivas.....	30
Inserção da pesquisa.....	40
Estrutura da dissertação	44
CAPÍTULO 1 - A CIRCULAÇÃO DA NOVA CANÇÃO CHILENA NA RESISTÊNCIA CULTURAL BRASILEIRA	46
1.1 A Festa da Voz.....	47
1.2 Quando silenciaram a Voz.....	50
1.3 “Os comunistas não podem se divertir, chefe?”	55
CAPÍTULO 2 - VOZES LATINO-AMERICANAS	63
2.1 Conjunto Cuestarriba.....	66
2.2 Tarancón.....	69
2.3 Abílio Manoel.....	72
2.4 Inti-Illimani.....	78
2.5 Déo Lopes.....	89
2.6 Unindo as vozes.....	92
CAPÍTULO 3 - VIZINHOS DISTANTES.....	94
3.1 Sérgio Ricardo e seu “Canto americano”	98
3.2 A América Latina em Gonzaguinha.....	104
3.2.1 A borboleta cubana	111
3.3 Outras conexões e suas continuidades.....	120

CAPÍTULO 4 - O DESPEJO DA CASA DA UNIVERSITÁRIA DE SÃO PAULO: MOVIMENTO ESTUDANTIL, RESISTÊNCIA E A NUEVA CANCIÓN.....	127
4.1 Um novo repertório para as atividades estudantis: a <i>Nueva Canción Chilena</i>	129
4.1.1 A nova canção do Tarancón para o movimento estudantil	133
4.2 “Lutar, resistir e preservar”	141
4.2.1 A circulação de artistas e ideias	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
REFERÊNCIAS.....	162
Fontes:.....	162
Bibliografia:.....	167

Lista de figuras

- Figura 1** - Reprodução no jornal do cartaz de divulgação da Festa da Voz. Voz da Unidade, nº 36, p. 1, dez. 1980. Biblioteca Salomão Malina **48**
- Figura 2** - Reprodução da charge de Chico Caruso publicada no Jornal do Brasil em 14 de dezembro de 1980. Voz da Unidade, nº 39, p. 16, jan. 1981. Biblioteca Salomão Malina **50**
- Figura 3** - Informe do CISA sobre a Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil) **51**
- Figura 4** - Fragmento do Mandado de Segurança para a concessão da medida liminar que permitisse a realização da Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil) **52**
- Figura 5** - Fragmento do informe do SNI. 1980. Arquivo Nacional (Brasil) **54**
- Figura 6** - Informe do CISA sobre a Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil) **59**
- Figura 7** - Informe do CISA sobre o show de Sérgio Ricardo em benefício à Casa da Universitária de São Paulo. 1974. Arquivo Nacional (Brasil) ... **61**
- Figura 8** - Frame do vídeo (estático) de uma das músicas do Cuestarriba, acompanhado de uma foto do conjunto, publicado pelo canal do YouTube de Oswaldo Marquina, 2020. Fonte: YouTube **68**
- Figura 9** - Capa do LP Rever Minha Terra do Tarancón, produzida por Felix. 1979 **71**
- Figura 10** - Páginas iniciais da reportagem sobre o Inti-Illimani. Jornal do Brasil, Revista de Domingo, ano 3, nº 93, jan. 1978, p. 30-33. Hemeroteca Digital **83**
- Figura 11** - Destaque da reportagem localizada no meio do texto. Jornal do Brasil, Revista de Domingo, ano 3, nº 93, jan. 1978, p. 30. Hemeroteca Digital **85**
- Figura 12** - Letra da música “La festívada” de Gonzaguinha, vetada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. 1973. Imagens e documentos do período de 64 a 85 - Arquivo Nacional (Memórias Reveladas) **108**
- Figura 13** - Gráfico retirado do primeiro volume do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. 2014 **109**

Figura 14 - Fotografia retirada de uma matéria da revista Manchete sobre a ação de despejo movida contra as estudantes da CUSP. Fotógrafo: Flávio Canalonga. Manchete, nº 1.359, 6 de maio de 1978. Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira**141**

Lista de siglas

AI – Ato Institucional
ALN – Ação libertadora Nacional
APML – Ação Popular Marxista-Leninista do Brasil
Cebrade - Centro Brasileiro Democrático
CENIMAR – Centro de Informações da Marinha
CIE – Centro de Inteligência do Exército
CISA – Centro de Informações da Aeronáutica
CNC - Conselho Nacional de Cinema
CNDA - Conselho Nacional de Direitos Autorais
CPC – Centro Popular de Cultura
CUSP – Casa da Universitária de São Paulo
DAC - Departamento de Assuntos Culturais
DCE – Diretório Central de Estudantes
DICAP - Discoteca del Canto Popular
DISP - Dissidência Universitária de São Paulo
DOI-CODI – Destacamento de Operações de Informação-Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS – Departamento de Ordem Política e Social
DSI – Divisão de Segurança e Informação do Ministério da Justiça
Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes
EGREM - Empresa de Gravaciones Musicales
EP - Extended Play
FAU – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
FGV – Fundação Getúlio Vargas
FIC - Festival Internacional da Canção Popular
Funarte - Fundação Nacional das Artes
G.E.S. - Grupo de Experimentação Sonora
ICAIC - Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica
ICR - Instituto Cubano de Radiodifusión
IPM – Inquérito Policial Militar

ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros
LP – Long Play
MAU - Movimento Artístico Universitário
MCP - Movimento de Cultura Popular
MDB – Movimento Democrático Brasileiro
MEC – Ministério da Educação
ME – Movimento Estudantil
MEP - Movimento pela Emancipação do Proletariado
MFPA - Movimento Feminino pela Anistia
MR-8 – Movimento Revolucionário Oito de Outubro
NCCh – Nueva Canción Chilena
ODM - Organizações de Massa
PC do B – Partido Comunista do Brasil
PCC – Partido Comunista Cubano
PCCh – Partido Comunista Chileno
PDT – Partido Democrático Trabalhista
PMDB – Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PNC - Política Nacional de Cultura
POLOP - Organização Revolucionária Marxista Política Operária
PP – Partido Popular
PT – Partido dos Trabalhadores
PUC-Rio – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro
PUC-SP - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
SBPC - Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência
SEAC - Secretaria de Assuntos Culturais
SIAN – Sistema de Informações do Arquivo Nacional
SNI – Serviço Nacional de Informações
UCRI - Unión Cívica Radical Intransigente
UCRP - Unión Cívica Radical del Pueblo
UEE – União Estadual dos Estudantes do Rio de Janeiro
UNE – União Nacional dos Estudantes
UP – Unidade Popular
USP – Universidade de São Paulo
UTE - Universidade Técnica do Estado

Introdução

Esta pesquisa tem como proposta analisar a circulação da *Nueva Canción Chilena* (NCCCh) na resistência cultural brasileira contra a ditadura militar, entre 1974 e 1980. A NCCCh foi um movimento ligado à música estruturado no final da década de 1960 no Chile, resultado do processo de renovação musical iniciado nos anos 1950. Reuniu vários artistas que buscavam a modernização da música folclórica chilena, o que estava atrelado ao comprometimento pessoal e artístico desses indivíduos com questões políticas e sociais, e também constituiu uma forma de valorizar a cultura dos povos andinos e de reação à presença da música estrangeira, sobretudo a norte-americana. Esse movimento também é caracterizado pelo caráter engajado de grande parte das canções e por sua expressividade durante o governo de Salvador Allende. Para desenvolver esta investigação, delimitarei os seguintes objetivos: identificar os significados da incorporação desse cancionário nos repertórios de ações coletivas (TILLY, 1993) das formas de resistência à ditadura militar; caracterizar os espaços e agentes que promoveram essa dinâmica; e refletir sobre o que representou a busca por essa conexão cultural, tanto por artistas brasileiros quanto pelo movimento estudantil.

O recorte temporal está relacionado às fontes selecionadas para este trabalho, mas ainda chego a explorar o período anterior e posterior aos anos elencados. Essa escolha também está entrelaçada com o interesse em compreender as estratégias de resistência cultural no momento em que o governo Geisel propõe a “abertura lenta, gradual e segura” da ditadura, além de trazer à tona a mobilização estudantil nessa época que, por vezes, é caracterizada pela historiografia como “esvaziada” e “enfraquecida”.

Como mencionado no título, este trabalho apresenta ao leitor os rastros da *Nueva Canción Chilena*. E o que seriam esses rastros? Jeanne Marie Gagnebin no livro *Lembrar, escrever, esquecer* possui um capítulo intitulado “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, em que aborda as mudanças da escrita como suporte de memória. Baseada na concepção de Aleida Assmann, Gagnebin coloca que a escrita durante muito tempo constituiu um “[...] rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmo [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 111). No entanto, essa perspectiva sofreu modificações com a modernidade, quando intelectuais passaram a conceber que “as fontes escritas não são mais consideradas documentos integrais

e confiáveis, mas sim documentos aleatórios, fragmentos de um passado desconhecido [...]” (GAGNEBIN, 2006, p. 112). Nesse sentido, a autora complementa:

Rastro que é fruto do acaso, da negligência, às vezes da violência; deixado por um animal que corre ou por um ladrão em fuga, ele denuncia uma presença ausente — sem, no entanto, prejudicar sua legibilidade. [...] O detetive, o arqueólogo e o psicanalista, esses primos menos distantes do que podem parecer à primeira vista, devem decifrar não só o rastro na sua singularidade concreta, mas também tentar adivinhar o processo, muitas vezes violento, de sua produção involuntária. Rigorosamente falando, rastros não são criados — como são outros signos culturais e linguísticos — , mas sim deixados ou esquecidos. (GAGNEBIN, 2006, p. 113)

Os termos que Gagnebin utiliza para caracterizar o rastro, “não intencional” e “involuntário”, além de apontar que ele não é criado como outros signos culturais, parecem não ter coerência para pensar a passagem da NCCh no contexto ditatorial brasileiro. A grande questão, na verdade, é quando a autora indica que é preciso adivinhar o processo da produção desse rastro e, como ela se refere à escrita, essa ideia foi utilizada como uma ferramenta metodológica para analisar as fontes relacionadas à imprensa, as quais foram privilegiadas nesta pesquisa. Como afirmam as historiadoras Heloisa de Faria Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto, a imprensa no século XX atua como “força ativa da história do capitalismo e não como mero depositário de acontecimentos nos diversos processos e conjunturas” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257), é preciso considerá-la em sua historicidade. O jornal não tem a intenção de informar para lembrar posteriormente, ele tem como um de seus objetivos a “formação de nossa visão imediata de realidade e de mundo” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 259). O uso dos rastros não é uma proposta de reflexão sobre memória, apenas me aproprio do sentido de que um pequeno fragmento do passado pode apontar para o caminho que foi percorrido até chegar ali.

Dessa forma, dois casos localizados através da imprensa foram selecionados para direcionar o estudo. O primeiro é a Festa da Voz em 1980, um evento divulgado e organizado pelo jornal *Voz da Unidade*, do Partido Comunista Brasileiro (PCB), que não chegou a acontecer, mas que tinha em sua programação uma série de atividades para dois dias, entre elas shows de artistas que iam da MPB até a NCCh, especialmente a apresentação de um dos conjuntos mais expressivos da NCCh, o Inti-Ilumani. O segundo caso é a resistência das estudantes da Casa da

Universitária de São Paulo (CUSP) contra uma ordem de despejo, identificado em uma pequena coluna no jornal *Opinião* de 1975. A CUSP pertencia à Cúria Metropolitana de São Paulo e foi vendida, sem consultar às moradoras, em 1973 para a Kobayashi Habitacional do Brasil, que pretendia construir um hotel no local. As estudantes para conseguirem se manter promoveram diversos eventos artístico-culturais para arrecadar dinheiro, alguns desses eram shows de música latino-americana.

Com relação à Festa da Voz, parte do elenco programado apresenta grande afinidade com o repertório da NCCh, além do Inti-Illimani. Momentos específicos da trajetória e carreira desses artistas, divulgados em jornais, foram analisados como rastros da NCCh. As narrativas produzidas sobre os elementos característicos desse cancionero, trabalhados por esses artistas, permitiram visualizar os significados atribuídos para a NCCh ao longo da década de 1970, indicando como ocorreu o processo de sua inserção no repertório musical brasileiro. Esse grupo estudado é composto pelo Tarancón, Abílio Manoel, Déo Lopes, Cuesta Arriba e Inti-Illimani. Também foram exploradas as produções de alguns músicos brasileiros que buscaram traçar conexões com a renovação musical de outros países da América Latina, como Sérgio Ricardo, Gonzaguinha e o MPB-4, todos igualmente convidados para a Festa da Voz. Um ponto interessante é que parte desses artistas mencionados esteve presente em atividades da CUSP.

No caso da CUSP, o rastro é constituído pela primeira matéria de jornal encontrada por mim durante a pesquisa. Vale destacar que não foram identificados trabalhos acadêmicos que mencionam a história da CUSP. A partir desse rastro, ampliei e me aprofundei sobre o processo de despejo, o que possibilitou encontrar outras fontes, como documentos oficiais e outras publicações em jornais. Inclusive, consegui localizar um blog sobre a CUSP, produzido por algumas mulheres que residiram na Casa durante essa situação, e ao identificar nomes e sobrenomes fui atrás dessas pessoas no Facebook. Entrei em contato algumas delas e assim pude realizar entrevistas com Terezinha Gonzaga e Maria Helena da Silva, que agradeço profundamente por essa oportunidade e por ter conhecido melhor a história dessas mulheres. Então, para além da imprensa como fonte, utilizo a História Oral como uma forma de trabalhar com a experiência das entrevistadas sobre esse período. O historiador Edward Thompson, ao abordar sobre a noção de experiência histórica no livro *A formação da classe operária inglesa* (1987), afirma que a experiência

dos trabalhadores ingleses no século XIX é crucial para compreendermos a formação da classe operária inglesa. Então, tomo essa ideia para pensar como a vivência dessas mulheres nos permite observar o processo de introdução da NCCh no repertório de ações coletivas e a construção das representações simbólicas desse cancionero para a resistência cultural brasileira.

Pontos de partida

A música popular na década de 1960 e 1970, na América Latina, ocupou um espaço muito significativo como forma de resistência às ditaduras militares que foram instauradas nesse período. No caso do Brasil, o processo de mudanças no interior da música popular ocorreu antes do golpe militar (1964), mas teve um grande desenvolvimento durante o contexto ditatorial, que se expressa na consolidação da MPB. Já no Chile, houve uma renovação musical que se iniciou no final dos anos 1950, foi aprofundada na década de 1960 e impulsionada com a eleição de Salvador Allende em 1970, reconhecida como NCCh. Mesmo com essas diferenças, a MPB e a NCCh são muito importantes para essa época no que diz respeito à articulação entre arte e política.

No Brasil, Chile, Argentina, Cuba e Uruguai, muitos artistas nesse período buscaram direcionar suas canções para temáticas que abarcassem problemas históricos, políticos, sociais, culturais e econômicos de suas respectivas sociedades e do mundo. Isso foi expresso através de críticas embutidas em narrativas individuais e coletivas da sociedade, metáforas, ironias, sátiras e por vezes colocada de forma explícita. Não só isso, houve também uma pretensão de afirmar uma identidade nacional, assim como algumas canções exaltaram e homenagearam desde o povo até personagens vistos como heróis. Outro ponto explorado por esses artistas foi a sonoridade das músicas, o que implicou em novas elaborações estéticas, como a introdução de instrumentos, ritmos e gêneros musicais. Para além dessas características, esse processo de mudanças no campo artístico-cultural esteve atrelado ao intuito de definir o papel do artista e da canção, marcado principalmente pela política do nacional-popular ligada aos grupos de esquerda.

Ao identificar outros movimentos de renovação musical em países do Cone Sul, a primeira pergunta foi: diante de uma proximidade cronológica da estruturação desses movimentos, seria possível traçar conexões entre a MPB e a

Nueva Canción latino-americana? Ainda que sejam poucos, já existem estudos¹ que se dedicam à análise das afinidades e distanciamentos entre essas produções musicais. No entanto, isso estimulou uma reflexão sobre os significados das representações e incorporações do repertório da *Nueva Canción* por alguns segmentos² da resistência cultural brasileira, sobretudo a presença da NCCh.

Como veremos logo em seguida, a *Nueva Canción* foi um movimento de expressão artístico-cultural de determinados países da América Latina, principalmente no Cone Sul, tendo a Argentina, Chile e Uruguai como os principais locais que compartilharam dessa nomenclatura. Entre cada um desses países, as características do movimento foram elaboradas por processos que se cruzam, mas que são diferentes, cada um tem sua particularidade. A opção por focar na NCCh em detrimento dos movimentos de outros países da América Latina não significou uma limitação total da análise, principalmente porque eles também são absorvidos pelo repertório de ações e musical brasileiro. Por exemplo, no terceiro capítulo abro espaço para a Nova Trova Cubana para abordar uma produção de Gonzaguinha, influenciada por essa vertente da *Nueva Canción*. Nesses casos, pode parecer que o objeto central desta pesquisa esteja diluído, porém busquei nesses momentos comparar e aproximar com a NCCh para verificar se haveria a circulação de algum elemento do cancionero chileno.

A escolha pela NCCh está relacionada às fontes encontradas, ao grande número de discos da NCCh que foram lançados no Brasil, além dos artistas brasileiros que interpretaram algumas dessas músicas, e à especificidade do contexto em que esse movimento foi desenvolvido. Sobre este último fator, me amparo na perspectiva da historiadora Tanya Harmer, evidenciada no livro *Allende's Chile and the Inter-American Cold War*, em que a autora chama atenção

¹ Mais adiante serão apresentados alguns desses estudos, por ora destaco dois deles: 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. 230p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo; WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. *Renovacao poetico-musical, engajamento e performance artistica em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)*. Franca, 2016. 337p. Tese de Doutorado (História e Cultura Social) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

² Vale destacar, como aponta o historiador Marcos Napolitano (2017), que a resistência cultural brasileira não foi constituída por valores homogêneos. As diferentes idealizações ao longo da Ditadura Militar, sobre o que seria essa resistência, evidenciam as articulações sociais e culturais que estruturaram dinâmicas específicas de resistência. Essa ideia ajuda a romper com algumas dicotomias produzidas pela historiografia brasileira, ainda que com cuidado para não generalizar ou relativizar as produções culturais da época.

de como a particularidade do contexto chileno, da década de 1970, teve um grande impacto global:

[...] se a eleição de Allende foi o mais importante triunfo na América Latina desde a revolução cubana em 1959, sua derrubada três anos depois foi a vitória mais importante para forças contra-revolucionárias na região desde a direita brasileira golpe de 1964. Em uma escala mais ampla, a ascensão e queda do Chile de Allende foi também enredada em várias narrativas globais importantes, incluindo o florescente debate Norte-Sul sobre modernização e desenvolvimento, intervenção na África e a crescente importância dos direitos humanos na assuntos internacionais. (HARMER, 2011, p. 21)

A “experiência chilena”, referente ao período do governo de Allende, despertou esperança e instigou a curiosidade de militantes comunistas e de esquerda dos países vizinhos, além de ter representado uma ameaça para os setores conservadores. Com relação ao exílio, por parte de alguns brasileiros, o Chile foi um destino comum nesse período, frente à expectativa de consolidação de um governo socialista na América do Sul.

Então, a proposta de analisar a NCCh como um objeto de circulação cultural serve também para adentrar na discussão historiográfica que parte de uma perspectiva conectada e transnacional das ditaduras do Cone Sul, nas décadas de 1960 e 1970. Para este momento, esta investigação teve como prioridade entender como essa conexão cultural ocorreu a partir das experiências relativas à resistência cultural brasileira, mas antes de falar sobre ela, convido o leitor a conhecer um pouco sobre o universo da *Nueva Canción*.

Conhecendo a *Nueva Canción*

O termo *Nueva Canción* vai aparecer constantemente nos capítulos, principalmente para indicar que estou me referindo aos demais movimentos de renovação musical na América Latina, não só o chileno. Isso porque a nomenclatura “Nova” foi utilizada em outros casos em que ocorreu a estruturação de um cancionero, como a Nova Trova Cubana na década de 1970. Além de ter sido uma escolha compartilhada de introduzir esse termo para batizar seus respectivos movimentos, os artistas de determinados países da América Latina buscaram nessa palavra uma forma de demonstrar o caráter inovador de suas expressões artísticas. Ao mesmo tempo, quando se coloca que algo é novo, isso remete à ideia de que alguma coisa se tornou velha, porém a intenção de grande parte desses indivíduos

era mostrar que estavam renovando o “velho”, mas não que estavam propondo uma ruptura total com a tradição. Por isso, apresento agora um pouco do contexto em que a Argentina, Uruguai, Cuba e Chile desenvolveram seus projetos que culminaram em algo “novo”.

Na Argentina o processo de renovação musical ocorreu no início dos anos 1960, dentro de um cenário político instável marcado por golpes militares. Em março de 1962 foi deposto o presidente Arturo Frondizi, da *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI), e um governo provisório presidido por José Maria Guido se estabeleceu até 1963, quando realizaram eleições no mês de julho em que Arturo Illia, da *Unión Cívica Radical del Pueblo* (UCRP), saiu vitorioso. Contudo, em 1966 o mandato de Illia foi interrompido pelo golpe militar comandado pelo general Juan Carlos Onganía, que por sua vez instaurou um regime ditatorial que permaneceu até 1973.

A instabilidade entre os governos de Frondizi e Illia, segundo Gomes, foi o momento de primeira tentativa de artistas e intelectuais de elaboração do que poderia representar uma canção nacional e popular. Em 1963, na cidade de Mendoza, aconteceu a primeira leitura pública de um documento que marca algumas definições para esse tipo de música, o *Manifiesto del Nuevo Cancionero*.

A construção dessa “música nacional” pressupunha uma renovação no âmbito da canção popular 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 nas bases 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. (GOMES, 2013, p. 31-32)

Nesse sentido, a articulação entre aspectos inovadores e elementos do folclore nacional direcionou a produção de artistas da época, como a de Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, nomes emblemáticos da *Nueva Canción* argentina. A trajetória desta última mostra como essas ideias do *Manifiesto* também estavam ligadas a influência do Partido Comunista. Um ano antes desse evento, Mercedes foi para o Uruguai desenvolver sua carreira musical junto ao seu marido Óscar Matus, músico

e compositor importante na estruturação do movimento. Lá eles receberam apoio de intelectuais ligados ao PC e experimentaram um cenário cultural que passava por uma renovação semelhante ao que se buscava na Argentina (GOMES, 2013, p. 38). Ao retornarem, Matus que era próximo do poeta e radialista Armando Tejada Gómez, filiado ao PC desde 1959, começaram a desenvolver as ideias que culminaram na redação do *Manifiesto*. Enquanto isso, o que foi observado por Mercedes Sosa e Matus no Uruguai também teve sua representatividade no mesmo período.

Em 1963 era lançado o disco de Daniel Viglietti, *Canciones folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra*. O músico uruguaio iniciou sua carreira musical em 1957 no conjunto Lavalleja, dirigido por seu pai, Cedar Viglietti, que era um artista ligado ao folclore. Nessa obra que estreia sua discografia, Viglietti apresenta desde canções de sua autoria próximas às tradições folclóricas, tratando do amor e da natureza, até músicas de outros artistas latino-americanos, no caso *Tú que puedes, vuélvete* de Atahualpa Yupanqui e *No sé por qué piensas tú*, um poema do cubano Nicolás Guillén musicado pelo argentino Horácio Guarany. No que diz respeito às interpretações, Caio Gomes destaca que “Viglietti sinaliza, assim, sua atenção à produção musical dos vizinhos latino-americanos e marca uma posição ao se aproximar de artistas fortemente marcados pela presença da política em suas produções artísticas” (GOMES, 2013, p. 43).

A produção desse disco não foi marcada somente por esse diálogo com os movimentos de renovação musical em outros países latino-americanos, a conjuntura do Uruguai nesse momento também teve um grande impacto. Em uma crise econômica que deu seus primeiros sinais no final dos anos 1950, boa parte da sociedade uruguaia encontrava-se fragilizada e descontente com o fracasso das promessas feitas pelo Partido Nacional, que assumiu o governo pela primeira vez em 1958 após quase noventa anos de hegemonia do Partido Colorado. A desestabilidade que se agravou nos anos 1960 fez com que jovens, artistas e intelectuais tomassem em suas produções artística-culturais um posicionamento crítico à realidade que viviam. A expressividade das canções de Viglietti, nesse sentido, são muito importantes para o estímulo da música popular uruguaia que também passa a ser caracterizada como *Nueva Canción*. Tanto a canção uruguaia quanto a argentina não chegam a ser exploradas nesta pesquisa, porém aparecem ao

longo das análises, principalmente a argentina pela expressividade de Mercedes Sosa aqui no Brasil.

Outro caso de renovação musical abarcado nesta pesquisa é a Nova Trova Cubana. Diferente do que ocorreu no Uruguai e na Argentina, assim como no Chile que será apresentado em seguida, a proposta de estabelecer uma diretriz artística-cultural, em torno da música popular, foi elaborada por instituições estatais e realizada através de um governo socialista já firmado há alguns anos. Com a Revolução Cubana em 1959 e a entrada para o bloco socialista em 1961, o governo cubano começou a investir na busca de uma definição e de empregar “[...] uma política cultural baseada nos preceitos do realismo socialista soviético” (VILLAÇA, 2001, p. 251). Por esse caminho de institucionalizar a política cultural, inicialmente realizaram ações “que visavam promover a centralização e o corporativismo no meio artístico” (VILLAÇA, 2001, p. 251).

Dessa forma, foram criados os seguintes institutos: o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC) em 1959; o *Instituto de Derechos Musicales* em 1960; o *Movimiento de Artistas Aficionados* em 1961; o *Instituto Cubano de Radiodifusión* (ICR) em 1962; e a *Empresa de Grabaciones Musicales* (EGREM) em 1964. Todos, em um primeiro momento, estavam ligados ao Conselho Nacional de Cultura, mas a partir de 1965 foram submetidos ao Partido Comunista Cubano (VILLAÇA, 2001, p. 251). O que auxiliou para alavancar o processo de renovação musical foi uma viagem de Alfredo Guevara, então diretor do ICAIC, ao Brasil em 1968. Além desse fato surpreender diante de como estavam as conjunturas nacional e global, ele também apresenta uma curiosidade sobre algumas características da base em que se desenvolveu a Nova Trova Cubana. Nessa visita, segundo a historiadora Mariana Villaça, Alfredo ficou encantado com a dimensão que a música popular brasileira tinha no cenário cultural, como os festivais e programas de TV, o entusiasmo do público, os filmes nacionais, que tinham suas trilhas sonoras produzidas por grandes compositores, e a participação da juventude.

Ao retornar para Cuba, o diretor do ICAIC começou a incentivar a produção de músicas para filmes nacionais e com isso fundou o *Grupo de Experimentación Sonora* (G.E.S) em 1969. O *Grupo* não tinha somente a intenção de fazer música para cinema, esse foi um espaço em que também eram promovidas aulas de música para desenvolver o potencial desses artistas, que em sua maioria eram jovens. Sobre o discurso estatal para o papel da canção e do artista, Villaça aponta que:

“Pronunciamentos de Fidel e Che Guevara, ao longo da década de sessenta, convocavam artistas e intelectuais a se converterem em exemplos de “homens novos” - termo usado por José Martí para prescrever o ideal de homem voluntarioso, solidário, militante disposto a qualquer sacrifício, consciente politicamente de seu papel de cidadão e, principalmente, de seu compromisso com a manutenção das conquistas obtidas com a revolução. O governo passou então a encampar a “reconstrução da sociedade cubana” conclamando cada trabalhador a se tornar um “guerrilheiro heróico” no cumprimento de suas tarefas [...]” (VILLAÇA, 2001, p. 253)

Nesse sentido, a tarefa desses músicos era a de promover uma canção que pudesse construir uma nova identidade para a sociedade cubana, frente aos anseios do próprio governo de firmar à ideologia socialista como parte integrante da cultura cubana. No entanto, os artistas não foram totalmente coniventes com essa perspectiva. Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, dois nomes que se destacaram na Nova Trova e que estiveram presentes desde a criação do *G.E.S.*, produziram músicas nesse período que possuíam críticas ao governo, colocando-os sob vigilância do aparelho estatal. Isso não chegou a impedi-los de dar prosseguimento aos seus trabalhos.

Com um grande reconhecimento do público e o sucesso das músicas em trilhas sonoras de filmes, as inovações propostas por esses artistas passaram a ser consideradas como um marco do surgimento de uma nova expressão artística, a Nova Trova Cubana, recebendo abertamente o apoio do governo. No que diz respeito a nomenclatura, há um ponto importe que ajudou nesse reconhecimento:

A fundação, em Santiago de Cuba, da *Casa de la Trova* – uma homenagem aos velhos trovadores, em 28 de julho de 1968 – e a participação dos “novos trovadores” (Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola) no *VI Festival Nacional de la Trova*, em março de 1969, contribuíram para reforçar a associação da obra desses músicos à tradição popular nacional e consolidar o termo Nova Trova. Assim, a saída para que o governo apoiasse o *G.E.S.* sem contrariar os princípios da “arte revolucionária” foi encontrada na aceitação deste como um movimento de *renovação* da música cubana, isto é, um movimento que, apesar de propor inovações, era identificado fundamentalmente como herdeiro da tradição popular, fator que legitimava suas experimentações, numa perspectiva “dialética” muito cara ao discurso revolucionário. (VILLAÇA, 2001, p. 258)

Percebe-se que o caráter revolucionário foi um aspecto muito importante para a estruturação do movimento, ainda que esse não tenha sido expresso constantemente pelos artistas da Nova Trova. Outro fator que vale chamar atenção

é a dialética entre inovação e tradição, que se reflete na sonoridade das músicas. No artigo de Villaça, a autora traça aproximações da Nova Trova com o Tropicalismo, apresentando as influências deste último para o movimento cubano. Tendo como uma das características principais do Tropicalismo a mistura de ritmos, estilos e gêneros musicais, isso também repercutiu nas canções da Nova Trova. Segundo a historiadora:

A “geléia geral” cubana, especialmente se observarmos as canções da Nova Trova produzidas pelos músicos quando estes estavam reunidos no *G.E.S.*, poderia ser decomposta em duas principais vertentes. De um lado, a tradição da música popular cubana (gêneros dançantes como a *salsa*, o *danzón* e o *son*; ou a tradição romântica, da qual o *filin* faz parte) e, de outro, a tendência de aproximação ao *pop* internacional e às principais tendências da época, a saber: o estilo Beatles (mais especificamente os procedimentos da banda, como o aproveitamento sinfônico de melodias modais e cantigas nos arranjos); o rock associado à exploração de timbres elétricos e eletrônicos; o canto quase falado, ao estilo de Bob Dylan; as improvisações inspiradas no free jazz – e conhecidas em Cuba como *descargas*; as formas de canção de protesto latino-americanas (com destaque para as obras de compositores consagrados como Victor Jara, Carlos Fuentes, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, dentre outros) e a MPB, particularmente a batida da *Bossa Nova* e diversos elementos dos arranjos tropicalistas. (VILLAÇA, 2001, p. 265)

A diversidade de gêneros e ritmos incorporados pelo movimento cubano é bem extensa se compararmos com o desenvolvimento de outras expressões artístico-culturais da América Latina. Isso é fundamental para compreender tanto o seu distanciamento com as vertentes da *Nueva Canción* como para visualizar a heterogeneidade entre cada uma delas. Ao mesmo tempo, isso revela como as propostas de canção engajada na América Latina estiveram relacionadas às especificidades das circunstâncias de cada contexto e ao intuito de afirmar uma identidade nacional através da música, o que indica um aspecto caro dessa conjuntura. Silvio Rodríguez e Pablo Milanés foram artistas que estabeleceram parcerias com brasileiros e isso será explorado no terceiro capítulo.

Agora vamos ao ponto principal, a *Nueva Canción Chilena*³. No Chile, as bases desse processo de renovação estiveram próximas às do Brasil na década de

³ Parte dessa exposição foi publicada no artigo: SOARES, R. L. Canções para não serem esquecidas: os rastros da Nueva Canción Chilena na memória da resistência cultural brasileira nos anos 1970. *Em Tempo de Histórias*, [S. l.], v. 1, n. 39, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/emtempos/article/view/37002>. Acesso em: 15 dez. 2021.

1960, ainda que possuam suas especificidades. Como aponta a historiadora Carine Dalmás:

A preocupação dos comunistas chilenos em estabelecer as bases estéticas e ideológicas para um trabalho simbólico de denúncia das contradições sociais e de uma pedagogia política marcada pela cultura política dita ‘nacional-popular’ resultou em projetos estético-ideológicos semelhantes aos desenvolvidos no Brasil. Nesse sentido, houve no Chile a valorização da Nova Canção Chilena (NCCh) no campo musical, e das Brigadas Ramona Parra no campo visual; e no Brasil, a participação do PCB, nos Centros Populares de Cultura (CPCs) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e no campo musical através da Moderna Música Popular Brasileira (MMPB). (DALMÁS, 2013, p. 12-13)

A política do nacional-popular pode ser vista então como fator estimulante das mudanças no campo artístico-cultural chileno e, ao mesmo tempo, como uma forma de identificar a circulação de ideias entorno do papel da cultura no Chile e no Brasil. Esse é um ponto que deve ser levado em consideração, pois indica um caminho para pensar a aceitação desse cancionário por parte de artistas e militantes, além da busca por um diálogo com essa expressão artística-cultural.

Assim como nos outros países, o cenário político chileno é importante para compreender o meio em que artistas e intelectuais estavam inseridos e sua aproximação com as políticas comunistas. A partir da década de 1950, as crescentes conquistas trabalhistas e a incorporação de novos atores sociais na vida política alimentaram as esperanças dos partidos de esquerda a respeito da realização de uma revolução nacional (SCHMIEDECKE, 2015, p. 25). Esse quadro, em meados dos anos 1960, foi ampliado diante do governo do democrata-cristão Eduardo Frei (1964-1970), ao trazer os jovens como figuras importantes no âmbito político. O aumento da participação da juventude na política fica evidente nesse contexto com as mobilizações das chamadas “juventudes políticas chilenas” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 44). Uma delas, a Juventude Comunista (*la Jota*), foi a qual Víctor Jara e os integrantes dos grupos Quilapayún e Inti-Illimani se filiaram, esses que mais tarde se tornariam destaques e referências da NCCh. Essa experiência afetou diretamente na produção artística desses músicos jovens, que por sua vez também esteve atribuída ao cenário cultural.

Um ponto de virada que possibilitou o impulsionamento dos projetos de artistas comprometidos com questões políticas, culturais e sociais, dentro da renovação da música popular chilena, foi a inauguração da *Peña de los Parra* em

1964, criada pelos irmãos Ángel e Isabel Parra na cidade de Santiago. Ambos, filhos da cantora chilena Violeta Parra, nome de extrema relevância para a música popular chilena nos anos 1950 e que contribuiu também com suas pesquisas sobre o folclore chileno⁴. A *peña* funcionava como um centro cultural, frequentada por muitos jovens e como um local de maior liberdade, “onde os cantores folclóricos poderiam se aparecer com as roupas comuns de uso diário para se apresentar e trocar canções e ideias” (JARA apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 60). Esse modelo teve suas diversificações, mas constituiu um forte movimento de organização de *peñas* pelo país por parte de sindicatos, centros estudantis, juntas vicinais e locais comerciais (GONZÁLEZ apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 60). No que diz respeito às *peñas* formadas por estudantes:

Tais *peñas* se consolidaram não apenas como espaço de experimentação musical – no qual os músicos podiam difundir repertórios que se adaptavam menos às regras da indústria fonográfica –, mas também como centro de reunião política da esquerda chilena, sendo que a *Peña de los Parra* “Adquiriu a fama de viver cheia de revolucionários, desde marxistas até uma nova modalidade de cristãos de esquerda”. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 61)

A colocação da historiadora Natália Schmiedecke demonstra como esses espaços estavam para além das apresentações artísticas. As *peñas*, como centros de reuniões políticas da esquerda chilena, auxiliaram na estruturação de uma rede de apoio, entre artistas e o Partido Comunista Chileno (PCCh), que é visível através da criação do selo fonográfico *Discoteca del Canto Popular* (DICAP) em 1967. Isso foi fundamental para a difusão das músicas de conteúdo político que não tinham uma dimensão relevante nas rádios nacionais. O repertório musical, que no final dos anos 1960 será denominado como *Nueva Canción Chilena*, não era o único em voga como proposta de renovação da música popular. A autora também chama atenção para as três “tendências” que estavam presentes nessa cena:

Assim, designamos “Nova Ola” o repertório vinculado ao *rock* e à balada romântica; “*Neofolklore*” a proposta de modernização da Música Típica; e “Nova Canção Chilena” o movimento que reuniu artistas identificados à ideia de compromisso com a realidade social nacional e latino-americana. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 54)

Nesse sentido, é preciso levar em consideração que a consolidação da NCCh parte, de certo modo, de uma necessidade dos artistas mais comprometidos com os

⁴ Violeta Parra, nos anos 1950, pode ser vista como uma das precursoras da renovação musical.

problemas sociais em se distinguirem do que era proposto (SCHMIEDECKE, 2015, p. 71). Em um primeiro momento, a criação das *peñas* e da DICAP abriram as portas para o desenvolvimento dos projetos de muitos artistas engajados, enquanto a partir de 1969 o movimento encarou uma outra guinada.

O *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* (1969), com a primeira etapa realizada no ginásio da *Pontificia Universidad Católica de Chile* e a segunda no Estadio Chile, foi um evento que implicou na denominação *Nueva Canción Chilena*. Como aparece no nome do evento, o termo “nova” suscitou debates na imprensa e entre artistas, tanto sobre aspectos estéticos quanto à politização da música nacional. Os vencedores foram Víctor Jara e Richard Rojas, dividindo o primeiro lugar, e contou com menções honrosas a Rolando Alacrón, Raúl de Ramón e Ángel Parra. Ressalta-se, no entanto, que o repertório apresentado pelos competidores no festival teria um caráter heterogêneo, como indica Natália:

Enquanto alguns compositores privilegiaram os aspectos relacionados ao arranjo e à interpretação das canções – introduzindo uma instrumentação original ou novos traços nas apresentações, por exemplo –, outros promoveram a ampliação do repertório, tanto no que se refere aos gêneros folclóricos utilizados como base das criações quanto aos temas abordados. (SCHMIEDECKE, 2015, p. 70)

Essa característica ainda que marque diferenças entre as produções dos artistas, no ano seguinte houve uma aproximação por conta das disputas para as eleições presidenciais. As reformas realizadas no governo de Eduardo Frei, como a Reforma Universitária em 1968, dividiram a sociedade entre aqueles que queriam continuidade dos projetos e os que desejavam frear. Isso teve respaldo nas propostas dos candidatos em 1970. Jorge Alessandri, candidato do Partido Nacional, defendia o fim das reformas e pretendia incentivar o comércio internacional, com o desenvolvimento do livre mercado e de empresas privadas nacionais e estrangeiras. Pelo Partido Democrata-Cristão, o mesmo de Frei, Rodomiro Tomic propunha o aprofundamento das reformas e visava dar prosseguimento aos objetivos do governo anterior. A Unidade Popular (UP) teve como seu representante Salvador Allende, com pautas mais voltadas para a esfera socialista e que, dessa forma, implicavam em mudanças estruturais no campo social, político e econômico que pudessem possibilitar uma maior participação dos setores populares nas decisões nacionais. Nesse momento, houve um forte posicionamento de artistas para apoiarem seus candidatos.

No caso da NCCh, Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Rolando Alacrón, Patricio Manns, Sergio Ortega e os conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani, Aparcoa e Tiemponeu, foram alguns nomes dos que atuaram na campanha pela candidatura de Allende. Suas ações de apoio iam desde participações em comícios da UP até gravações de músicas, com temáticas diretamente ligadas ao cenário eleitoral. A vitória de Allende configurou um período muito significativo para a sociedade chilena e, por sua vez, para o papel da NCCh no âmbito cultural.

No ritmo da NCCh, o ambiente cultural do governo UP passou a ser caracterizado pela expansão da cultural popular folclórica que acabou por se tornar uma modalidade alternativa e de contestação das formas até então hegemônicas nas esferas artísticas. Estas atividades somaram-se às ações das universidades e dos organismos de desenvolvimento social, apoiados pelo Ministério da Educação e outras entidades governamentais que viram na promoção da cultura popular um fator de afirmação do projeto de transição ao socialismo. Com o apoio da UP, estas organizações ampliaram seu espaço de atuação e sua administração se deu sob os signos da esquerda e com claras conotações militantes. (DALMÁS, 2017, p. 45)

Ao demonstrar o investimento do Estado na promoção da cultura, principalmente dentro do espaço universitário, esse fator aponta tanto para semelhança com o caso brasileiro, em que grande parte das atividades culturais eram organizadas por estudantes universitários, quanto na diferença de como esse processo de fomento cultural foi articulado. Isso é importante no que diz respeito ao papel dos universitários nas dinâmicas entre arte e política. A colocação feita por Carine Dalmás também expõe como a NCCh assumiu um caráter que estava para além da renovação musical. Esse aspecto é visível através da atribuição do Governo Popular à NCCh como uma “arte oficial”, elegendo paralelamente Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani e Quilapayún como Embaixadores Culturais.

O golpe militar de 11 de setembro de 1973, que destituiu Allende do governo e ocasionou em sua morte, colocou o general Augusto Pinochet como presidente da junta militar instituindo uma ditadura que perduraria por 17 anos. Víctor Jara foi assassinado no mesmo ano no campo de concentração no *Estadio Chile* (atualmente *Estadio Víctor Jara*), após ser preso em uma manifestação na Universidade Técnica do Estado, onde era professor. Medidas autoritárias foram promulgadas com a intenção de perseguir aqueles que eram contrários ao novo governo, sobretudo indivíduos ligados à esquerda. Um exemplo disso foi o Decreto-Lei 81, publicado em 1973, que destacava a questão da “segurança do Estado” por meio da expulsão

de determinadas pessoas estrangeiras e nacionais (GOMES, 2018, p. 39). O exílio forçado e voluntário foram marcas profundas como em outras ditaduras implantadas no Cone Sul na Guerra Fria.

Cabe compreender que esses deslocamentos alteraram as subjetividades desses indivíduos e com isso seus aspectos culturais, pois como aponta Fredrik Barth:

[...] a cultura está em um estado de fluxo constante. Não há a possibilidade de estagnação nos materiais culturais, porque eles estão sendo constantemente gerados, à medida que são induzidos a partir das experiências das pessoas. (BARTH, 2005, p. 17)

Assim, entende-se que o fluxo de pessoas devido ao exílio também está entrelaçado à circulação de elementos culturais. Essa perspectiva apresentada por Barth é uma das principais ideias utilizadas nesta pesquisa para refletir sobre a incorporação da NCCh no repertório de ações coletivas. Na trajetória dos artistas analisados, esse fluxo, nem sempre relacionado ao exílio, foi identificado e percebido como um dos fatores cruciais que ajudou a estabelecer uma troca cultural. Após esse panorama dos movimentos de renovação musical, nos resta levantar algumas características da resistência cultural brasileira que abriu espaço para essa conexão.

A resistência cultural brasileira e os repertórios de ações coletivas

O conceito de resistência cultural sofreu diversas modificações ao longo da ditadura militar brasileira. A busca de historiadores por sua definição apresenta um debate historiográfico extenso e de grandes disputas. Para esta pesquisa, me apropriei das reflexões feitas por Marcos Napolitano, em seu ensaio histórico intitulado *Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)*, de 2017, que traz problematizações acerca das concepções sobre resistência cultural.

De início, vale destacar uma consideração de Napolitano que aponta como “as muitas faces da resistência foram fundamentais para erigir novas subjetividades críticas diante da experiência dos anos de chumbo” (NAPOLITANO, 2017, p. 30), em seguida complementa:

A coexistência das “muitas faces” da resistência, vista para além da cumplicidade básica daqueles que “resistem”, revela a pluralidade de opções políticas e de identidades coletivas, nem sempre convergentes, que nasceram sob o signo da oposição ao regime. (NAPOLITANO, 2017, p. 30)

Essa premissa ilumina uma das pretensões desta pesquisa, pois entendo o caso da Festa da Voz e da CUSP como faces dessa resistência cultural. O intuito aqui não é de reconstruir toda a dinâmica das ações de oposição e que podem ser caracterizadas como parte da resistência cultural, mas sim o de apontar para a particularidade de determinados eventos para que seja possível enxergar esse aspecto plural de opções políticas. Isso também está ancorado no amplo quadro de protagonistas dessa resistência, formado pela comunidade acadêmico-científica, comunidades populares do mundo do trabalho, militância religiosa progressista, por intelectuais e pelo artista engajado (NAPOLITANO, 2017, p. 31). Ou seja, abordar a resistência cultural brasileira como um todo é um trabalho complexo que merece maior profundidade.

Sobre a emergência do termo “resistência cultural”, dentro do contexto ditatorial, é necessário observar a atuação dos intelectuais. Após o golpe militar em 1964 e com os primeiros sinais da limitação da liberdade de expressão, intelectuais antiautoritários de esquerda, comunistas e liberais conciliaram suas opiniões sobre esse cerceamento. Se posicionaram pela defesa das “liberdades democráticas” e contra o “terrorismo cultural”, termo cunhado por Alceu Amoroso Lima, então reconhecido como liberal democrático (NAPOLITANO, 2017, p. 67). A partir dessa expressão, construiu-se uma visão da ditadura ser contra a cultura, de ser ilegítima por silenciar os atos de pensamento e perseguir os intelectuais, esses que ajudariam na reconstrução do Brasil (NAPOLITANO, 2017, p. 71).

Assim, percebida como legítima e como espaço de convergência de diferentes atores que se viram como parte da oposição, a resistência cultural seria incorporada e reverberada por outros grupos ideológicos, sobretudo pelos comunistas, em sua busca da “unidade das oposições democráticas” (NAPOLITANO, 2017, p. 73)

Essa característica colocada pelo autor diz respeito à reafirmação⁵ da política frentista do PCB, que enfatizava “a necessidade de ‘isolar’ a ditadura, agregando as ‘forças antiditatoriais’ que deveriam ser pautadas pela ‘unidade de ação’” (NAPOLITANO, 2017, p. 75). A partir dessa noção que vem o termo “frentismo cultural”, que será abordado ao longo dos capítulos. Essa estratégia não foi tão

⁵ Essa perspectiva do Partido já tinha sido exposta pela “Declaração de Março” de 1958, mas com outras características diante do contexto. A partir do golpe, essa ideia foi tomada como uma forma de resistência contra a ditadura.

duradoura, tendo grandes dissidências a partir de 1968 com os debates sobre o papel do mercado, mas ainda assim foi defendida até o final dos anos 1970 por grupos que simpatizavam com o PCB e teve grande importância na resistência cultural brasileira. A contracultura, simbolizada pelas expressões tropicalistas, foi também um divisor de águas para a arte engajada enquanto instrumento de resistência cultural.

E o que seria esse artista engajado e sua arte engajada? Na década de 1960, esse debate esteve ligado à política do nacional-popular. Pensando no caso da música, essa política estimulada pelo Partido Comunista Brasileiro (PCB) e pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), fez com que os artistas buscassem em suas produções uma forma de se aproximar do povo para conscientizá-lo, como uma forma de “educação sentimental do ‘sujeito da resistência’” (NAPOLITANO, 2017, p. 137), ao mesmo tempo em que pensavam em uma expressão simbólica da nacionalidade brasileira, como refletiu na proposta do Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE)⁶.

Caetano Veloso, Gilberto Gil e o conjunto Os Mutantes são personagens constitutivos do movimento tropicalista. Particularmente nos festivais da canção que participaram, não só apresentaram uma estética musical diferenciada para os projetos da época como introduziram elementos relacionados a *performance*. O comportamento no palco e as vestimentas consideradas excêntricas provocavam o caráter formal e a ideia de “bons costumes” valorizada por boa parte da sociedade brasileira. A apropriação da guitarra elétrica pelos tropicalistas, junto às características estéticas da música estrangeira, como o rock – considerado por eruditos e alguns artistas da MPB como esteticamente pobre (NAVES, 2001, p. 48) - tornou-se um ponto de intensas críticas por parte de artistas engajados. Geraldo Vandré, por exemplo, muito influenciado pela política do nacional-popular e pelos debates estimulados no CPC da UNE, ficou indignado com essa postura assumida pelos tropicalistas, porque para ele isso fugia da noção de uma cultura brasileira

⁶ O Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), criado em 1962 no Rio de Janeiro, com a participação de Oduvaldo Vianna Filho, Leon Hirszman e Carlos Estevam Martins, foi um espaço fundamental de articulações dessas ideias. O CPC como um núcleo de arte popular, envolvendo teatro, música, cinema, literatura e artes plásticas, foi desenvolvido em outros lugares para além do Rio, ainda que esse tenha sido o mais expressivo. Em Recife, por exemplo, foi fundado um pouco antes do CPC da UNE o Movimento de Cultura Popular (MCP) por Ariano Suassuna, Paulo Freire, Hermilio Borba Filho e Francisco Brennand. São Paulo, Salvador e Belo Horizonte, também foram cidades marcadas pelas experiências dos CPCs.

autêntica. Ademais, o que o movimento tropicalista colocava na cena musical do período estava em consonância com a conjuntura internacional:

O plano internacional, latino-americano em particular, também revelava uma profusão de temas incendiários: Cuba, Che-Guevara, Vietnã, Argélia, luta por Direitos Civis nos EUA, movimento *Hippie*, *Pop-Art*, etc. Estes temas informavam a “geléia geral brasileira” no seu processo de criação. Com todos estes temas eram pauta obrigatória na *mídia*, as fronteiras entre o ativismo estético, o debate ideológico e as estratégias de promoção e propaganda se tornavam muito tênues, anunciando um processo que iria se aprofundar a partir dos anos 70. (NAPOLITANO, 2001, p. 145)

Dessa forma, o movimento era uma busca de um diálogo entre tradição e modernidade sem desvalorizar os elementos culturais brasileiros, pois acreditavam na ideia modernista de uma riqueza cultural brasileira capaz de aglutinar tudo que possa vir de fora (NAVES, 2001, p. 49). Sobre a postura política do tropicalismo, vale ressaltar a observação feita por Ridenti:

A identidade de setores da extrema-esquerda com o tropicalismo não era gratuita: eles tinham em comum o combate à ditadura e especialmente à esquerda tradicional, quer no seu aspecto político – cujo principal paradigma foi o PCB –, quer no aspecto estético, cujo referencial por excelência foi a proposta dos CPCs da UNE, formulada majoritariamente por jovens militantes ou simpatizantes do PCB. Mas esse aspecto comum – de ordem negativa – não significou que tenha havido uma comunhão política entre eles em termos afirmativos. (RIDENTI, 2016, p. 253)

Esse quadro ilustra como as transformações dentro do campo artístico-cultural, nos primeiros anos do regime, foram atribuídas a um debate que vai além do posicionamento político do artista e de sua arte. Os ideais defendidos pelos músicos, sobretudo da MPB e da Tropicália, eram movidos por suas experiências e expectativas políticas e que, naquele momento, encaravam um cenário em que se perdeu a proximidade imaginativa da revolução social (RIDENTI, 2016, p. 260) somada a uma oposição heterogênea ao regime, devido às dissidências na esquerda e nesse sentido na própria maneira de pensar as formas de resistência. Assim, com esse abalo das estruturas do que consistia o artista e sua arte engajada, Napolitano chama atenção para uma perspectiva da contracultura sobre esse aspecto:

Dentro do campo da “resistência cultural”, a contracultura radicalizada na forma da guerrilha cultural trazia algumas diferenças importantes em relação à cultura de esquerda, e este aspecto acabava a afastando da guerrilha de fato que, ao fim e ao cabo, era tributária dessa mesma cultura. No lugar do operário

surgia o marginal como “herói da história”. O artista deixava de ser o arauto da consciência social, para se transformar no catalizador do combate, negando a fruição passiva da arte, tida como a suprema alienação estética e política. Nesse sentido, o conceito de resistência cultural para a contracultura passava necessariamente pela recusa do circuito estabelecido, da linguagem, da de visão entre arte e vida e seus corolários: palco e plateia, obra e público. (NAPOLITANO, 2017, p. 175)

As mudanças que ocorreram nos anos 1970 podem levar a interpretações perigosas, que condicionam um pensamento de ações mais ou menos politizadas e críticas à ditadura. Algumas narrativas historiográficas categorizam as tomadas de posição durante a ditadura militar como “adesão, acomodação e resistência”, tangenciando esse assunto, Napolitano comenta que:

Não é possível entender as lutas culturais entre “Estado” e “sociedade” nos anos 1970, supervalorizando os dois paradigmas explicativos que marcam a memória do período: o *controle e a cooptação* do sistema político e econômico, por um lado, ou a *resistência cultural*, por outro. Há uma gradação ampla entre esses dois polos. O problema a ser investigado é outro: por que a pretensa “hegemonia” da cultura de oposição nos segmentos sociais mais influentes (setores da burguesia e da classe média) não se traduziu numa organização social e política eficaz para “derrubar a ditadura”? (NAPOLITANO, 2017, p. 235)

Não tenho aqui a pretensão de responder essa pergunta e também não faz parte dos objetivos desta pesquisa, porém compreendo a partir dela que, ao invés de delimitar essas ações, é necessário explicitar a complexidade e a pluralidade das formas de resistência cultural que, por sua vez, revela as disputas que ocorriam naquele contexto. Com isso, entendo que, especificamente na segunda metade da década de 1970, houve uma nova dinâmica para os repertórios de ações coletivas, sobretudo no meio artístico-cultural.

De acordo com o sociólogo Charles Tilly, que cunhou a noção de repertório de ações coletivas, “[...] as formas predominantes de contenção variam decisivamente por tempo e lugar” (TILLY, 1993, p. 267). Um repertório de ações coletivas nada mais é do que o conhecimento de estruturas de mobilização pré-estabelecidas, que servem como base (repertório) para agir contra medidas autoritárias, como por exemplo a greve. Além disso, vale se atentar para outra afirmação de Tilly:

Cada rotina dentro de um repertório estabelecido, na verdade consiste em uma interação entre duas ou mais partes. Repertórios pertencem a conjuntos de atores em conflito, não a atores individuais. [...] A ação adquire significado e eficácia a partir de

entendimentos, memórias e acordos compartilhados, por mais relutantes que sejam, entre as partes. Nesse sentido, então, um repertório de ações não se assemelha a uma consciência individual, mas uma linguagem; embora indivíduos e grupos conheçam e desdobrem as ações em um repertório, as ações conectam conjuntos de indivíduos e grupos. (TILLY, 1993, p. 268, tradução minha)

A construção dos repertórios não é unilateral, mas algo que se estrutura por meio de negociações coletivas, conflituosas e harmoniosas. As formas de ações variam diante das particularidades dos indivíduos e dos grupos. Assim, tempo e lugar são fundamentais para caracterizar um repertório, o que nesse sentido penso que o termo possa ser usado no plural, para explicitar que os grupos utilizam e reformulam essas ações diante das circunstâncias que se encontram.

A partir de 1974 - levando em consideração o fim da Guerrilha do Araguaia; a suposta mudança do discurso do regime ao propor uma “abertura, lenta gradual e segura”; e a vitória do MDB, ainda que minoritário, que conseguiu 161 das 364 cadeiras da Câmara dos Deputados, contra 203 do Arena, além de eleger 16 senadores para as 22 vagas em disputa - o cenário político apontava para novas possibilidades. Nos anos anteriores, o governo Médici usou e abusou do AI-5 como instrumento de controle e repressão, constituindo um período de grande terror para a sociedade. No entanto, esse contexto de mudanças políticas não significou um abrandamento das perseguições e assassinatos por parte do Estado. Em 1975 houve o assassinato do jornalista Vladimir Herzog, no DOI-Codi de São Paulo, e em 1976 o assassinato de Manoel Fiel Filho e a Chacina da Lapa, em que agentes do DOPS invadiram um apartamento na Lapa, bairro do Rio de Janeiro, e exterminaram dirigentes do Partido Comunista do Brasil (PCdoB) que realizavam uma reunião clandestina. Entre 1974 e 1976, também foram assassinados 10 dos 29 dirigentes do PCB pela ditadura. O clima ainda era de muita tensão, mas apareciam alguns sinais de transformações.

Nesse período estruturaram-se as chamadas tendências estudantis (MÜLLER, 2016, p. 102), como a “Refazendo”, “Liberdade e Luta” ou “Libelu”, “Centelha”, “Ponteio”, “Caminhando”, “Viração”, “Unidade”, “Alternativa” e “Organizar a Luta”. Essas foram importantes para a reorganização do movimento estudantil, como a criação do DCE-Livre da USP em 1975, e posteriormente para as eleições da União Nacional dos Estudantes (UNE) e da União Estadual dos Estudantes (UEE), a partir de 1977. Também foi criado o Movimento Feminino pela Anistia

(MFPA), pela advogada Therezinha Zerbini em 1975. Já no final dos anos 1970, o movimento sindical ganha uma liderança expressiva com as greves do ABC encabeçadas por Luiz Inácio Lula da Silva. Assim, os repertórios de ações também foram mudando.

Com relação ao meio artístico-cultural, vale destacar algumas iniciativas do Estado em que podemos perceber as suas posturas ambíguas em relação à “cultura de esquerda”, “ora aderindo à lógica da repressão, ora da cooptação via mecenato” (NAPOLITANO, 2017, p. 214), o que nos permite visualizar a tensão interna no aparato estatal (NAPOLITANO, 2017, p. 214). Elaborada em 1975 e lançada em 1976, a Política Nacional de Cultura (PNC) demarcava uma diretriz do Estado frente ao incentivo da cultura nacional, como posto pela criação do Conselho Nacional de Direitos Autorais (CNDA), a Fundação Nacional das Artes (Funarte), o Conselho Nacional de Cinema (CNC) e a ampliação da Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme). A respeito dessas intensões, Napolitano afirma que:

A PNC tinha como eixo de atuação central o estímulo às áreas de teatro e cinema, que, não por acaso, junto com a música popular, formavam o “tripé” da cultura engajada de esquerda. O Estado, portanto, tentava neutralizar os efeitos eventualmente politizadores desse tripé artístico menos pelo controle do conteúdo em si e mais pelo controle dos circuitos socioculturais pelos quais as obras deveriam circular, Aprofundando a dependência financeira dos criadores e produtores em relação ao Estado e matizando o radicalismo no tratamento dos temas. Nesse sentido, a política cultural proativa baseada no mecenato complementava a obra repressiva iniciada em 1964, qual seja: cortar os elos da cultura nacional-popular de esquerda com as organizações de trabalhadores e de massa. (NAPOLITANO, 2017, p. 225)

Isso implicou em uma série de debates entre artistas e intelectuais sobre produzir a partir de subsídios do Estado, depositado no dilema de ir ou não ir ao mercado. Algo que era visto por setores da oposição como inconcebível, pois para esses grupos não havia sentido produzir uma arte de oposição financiada por quem estava-se lutando contra. Contudo, de acordo com Napolitano, o artista de esquerda foi um agente importante no processo de reestruturação e modernização da indústria cultural brasileira nos anos 1970, ainda que pareça paradoxal, pois “foi um movimento mais estrutural do que voluntarista” (NAPOLITANO, 2017, p. 225). Isso pode ser visto como um dos conflitos nas negociações dos repertórios de ações,

em que se dividiam as opiniões sobre como realizar ações contestatórias às medidas autoritárias, se seria justo ou não optar pelo mecenato oficial.

A dinâmica cultural no Brasil, no período do regime militar, dialogou com as vicissitudes políticas que marcaram o jogo entre governo e oposições (parlamentar, civil, armada). Ao longo dos anos 70, confirmada a derrota da esquerda armada, construiu-se um campo político-cultural que podemos chamar de “oposição civil”, articulando conteúdos de esquerda, principalmente da esquerda nacionalista, a circuitos dominados pelo mercado, gerenciado por capitalistas liberais. (NAPOLITANO, 2017, p. 232)

Assim como coloca o historiador e entrelaçando com a ideia de Tilly, em que “as ações conectam conjuntos de indivíduos e grupos” (TILLY, 1993, p. 268), compreende-se que a conjuntura que é analisada nesta pesquisa é composta desse jogo de negociações, tanto entre os setores de oposição quanto entre esses e o próprio Estado. Essa perspectiva é fundamental para pensar o papel da NCCCh nas produções de artistas brasileiros e no consumo dela por determinados grupos que eram contra o regime.

Nesse contexto de críticas e revisões sobre a resistência surgiram as “patrulhas ideológicas”, inicialmente no campo do cinema⁷, mas que depois se estendeu para as outras formas de expressão artística, como a música. Os “patrulheiros” se pronunciavam através da mídia, repudiando os artistas que estavam produzindo pelo mecenato oficial. Também direcionaram críticas às obras que consideravam alienantes, sobretudo por estar atrelada ao capital estatal ou privado. No entanto isso nem sempre era consensual, como aponta Napolitano:

A linha cruzada de acusações recíprocas fazia com que os mesmos personagens fossem acusados ora de patrulheiros, ora de patrulhados, revelando o clima de confusão ideológica e divisionismo que a política de *abertura* suscitou no campo da resistência cultural ao regime. (NAPOLITANO, 2017, p. 260)

Na segunda metade da década de 1970 também ocorreu a formação da chamada “nova esquerda”, importante para compreender o processo de revisão da cultura política nacional-popular. Pela perspectiva de Napolitano, a “nova esquerda” se debruçou sobre as práticas basistas e democratizantes dos movimentos sociais surgidos nos anos 1970, esses que eram críticos ao nacionalismo, ao vanguardismo e à aliança de classes (NAPOLITANO, 2017, p. 263). Um símbolo

⁷ A expressão teve seu destaque na mídia a partir de uma entrevista de Carlos Diegues, que comentou a respeito disso, em agosto/setembro de 1978.

dessa corrente foi a criação do Partido dos Trabalhadores (PT) em 1980. Sobre seu papel na resistência cultural, Napolitano afirma que “[...] ela forjou um conjunto de críticas contundentes e incontornáveis ao nacionalismo cultural e ajudou a desgastar a arte engajada [...]” (NAPOLITANO, 2017, p. 294). Essa corrente chega a ser comentada no segundo capítulo, mas sem muita profundidade diante do foco da análise.

Outro ponto é a relação entre estudantes universitários e atividades culturais. Durante a década de 1970, isso foi uma forte marca da resistência cultural do movimento estudantil, mesmo que grande parte dos eventos promovidos tenham sido vigiados e sofrido intervenções por parte dos órgãos de repressão política.

Posta a dificuldade de mobilizar um grande número de estudantes diante da luta contra os problemas políticos pelos quais o país estava passando (por conta da vigilância e repressão militar), o domínio da cultura se apresentou como um meio para reunir forças para a resistência. (MÜLLER, 2021, p. 14)

Isso se entrelaça também ao processo de implantação da indústria cultural, a qual modificou “o padrão de relacionamento com a cultura, uma vez que definitivamente ela passa a ser concebida como um investimento comercial” (ORTIZ, 2001, p. 144).

O que caracteriza a situação cultural nos anos 60 e 70 é o volume e a dimensão do mercado de bens culturais. Se até a década de 50 as produções eram restritas, e atingiam um número reduzido de pessoas, hoje elas tendem a ser cada vez mais diferenciadas e cobrem uma massa consumidora. Durante o período que estamos considerando, ocorre uma formidável expansão, a nível de produção, de distribuição e de consumo da cultura; é nesta fase que se consolidam os grandes conglomerados que controlam os meios de comunicação e da cultura popular de massa. (ORTIZ, 2001, p. 121)

Renato Ortiz ao discorrer sobre o desenvolvimento da indústria cultural brasileira aponta para a alteração no consumo de produtos culturais e na própria produção deles. O que pode ser percebido a partir de uma dimensão transnacional da cultura, “evidenciando que nada é mais transnacional que os processos de modernização das formações nacionais” (BARRETO, 2020, p. 26). Ademais, o sociólogo chama atenção para inter-relação entre tradição e modernidade, algo que se traduz na dinâmica do projeto modernizador brasileiro, o qual se acentua no seio de um regime autoritário e conservador.

O espaço universitário foi fundamental ao longo da década de 1970, no que diz respeito aos debates tanto sobre política quanto às produções artístico-culturais. Essas últimas eram vistas como formas de resistência e que destacaram os movimentos estudantis como atores importantes na luta pelas liberdades democráticas (MÜLLER, 2021, p. 16). Por isso, o caso da CUSP, como um espaço privilegiado de análise para esta pesquisa, coloca a importância de compreender a construção social desse lugar. Os shows, as festas, os debates sobre cultura presentes nas atividades das moradoras, a produção de jornais estudantis, a rede de contato e solidariedade estabelecida com artistas, jornalistas e políticos, entre outras mobilizações, foram importantes para construir significados sobre a CUSP. A identidade da Casa, por essa perspectiva, foi constituída pela experiência da resistência ao despejo.

Cabe atentar o leitor que o caso da CUSP, ainda que tangencie a questão das universidades, não era um espaço das próprias universidades do entorno, era um local de moradia concedido pelo Estado de São Paulo. Além disso, não podemos reduzir as moradas a apenas estudantes, pois elas trabalhavam e também militavam em centros acadêmicos e nos partidos. Isso tem uma configuração e dinâmica bem diferente da vida na universidade, essas experiências nos revela a mobilização de mulheres contra uma ação de despejo que constituiu em estratégias de resistência para permanecerem ali. Reconheço que, neste trabalho, a moradia universitária como temática poderia ser mais explorada e aprofundada, mas por escolhas e pelo tempo de produção, diante do contexto pandêmico, isso não ocorreu. Ainda assim é valioso tomar esse tema em pesquisas acadêmicas por conta da pouca expressividade que é dada aos casos semelhantes.

Na presente pesquisa busco expor quais os significados atribuídos, especificamente para a *Nueva Canción Chilena* (NCCh), ao incluí-la como um símbolo de resistência cultural no repertório de ações coletivas não só de estudantes, mas principalmente de atividades artístico-culturais na segunda metade da década de 1970 no Brasil. Para isso, entende-se a NCCh como um objeto de circulação cultural, tendo em vista sua presença em outros países expressando sua singularidade, marcando uma conjuntura e com isso deixando rastros diante da onda de regimes ditatoriais no Cone Sul.

Inserção da pesquisa

A partir dos anos 2000, com o avanço de investigações no campo da História Social e Cultural sobre o período da Ditadura Militar brasileira, surgiram muitos temas relacionados à produção e resistência cultural dessa época. Os trabalhos de autores como, Marcos Napolitano, Tânia da Costa Garcia, Marcelo Ridenti, Miliandre Garcia e entre outros, são fundamentais para compreender as dinâmicas entre arte e política que ocorreram na década de 1960 e 1970. Ademais, a incorporação de novas fontes e metodologias possibilitam uma maior interdisciplinaridade entre a História e outras áreas das Ciências Sociais, abrindo caminhos na historiografia para uma análise mais plural sobre o regime militar brasileiro ao ampliar as perspectivas de análise. O uso de jornais, entrevistas, fotografias, músicas, além da possibilidade de acesso aos documentos oficiais liberados após seus respectivos períodos de sigilo, constituem parte do leque de documentos que esses pesquisadores buscaram para adentrar no universo cultural e identificar disputas de narrativas, idealizações, dicotomias e paradigmas do cenário artístico-cultural do período em questão.

Nos últimos anos, a historiografia brasileira teve contribuições de pesquisadores que estavam atentos para questões relacionadas ao tema que implica neste trabalho. Em sua maioria, elas buscam diálogos entre os movimentos da *Nueva Canción* que se manifestaram nos países do Cone Sul. As produções estão presentes no campo da História Social e Cultural (GARCIA, 2006, 2015, 2021; GOMES, 2013, 2017, 2018; GIMÉNEZ, 2016; NAPOLITANO, 2000;), da Sociologia (CUNHA, 2019) e da Música (TEÓFILO, 2016), apresentando uma diversidade de perspectivas e metodologias nos estudos de seus objetos. Esses são alguns exemplos entre outros autores e autoras que adentraram nesse debate e, apesar de reconhecer que existem poucas pesquisas que se dedicam a esse tipo de estudo, vale ressaltar que é uma tendência que vem crescendo atualmente. Isso também é visível pela variedade da natureza textual desses trabalhos, composta por artigos, monografias, dissertações e teses.

A abordagem comparada (GIMÉNEZ, 2016) e a transnacional (GOMES, 2013, 2018) predominam nesses estudos, tornando visíveis as particularidades de cada caso e estabelecendo conexões culturais que aludem a observação feita por Barth, em que “as ideias que compõem a cultura transbordam os seus limites e se difundem de forma diferenciada, criando uma variedade de agregados e gradientes”

(BARTH, 2005, p. 17). Além disso, ao se atentarem para trajetórias de artistas da MPB e da *Nueva Canción*, essas narrativas possibilitam um novo olhar sobre os aspectos culturais do período, ressaltando suas tonalidades. A articulação entre experiência e cultura é uma chave fundamental para esse tipo de discussão, pois levando em consideração a ideia de Barth:

Mais precisamente isso significa que cultura é induzida nas pessoas por meio da experiência – logo, para identificá-la, temos de ser capazes de apontar para essas experiências. Temos também de aceitar as seguintes implicações: que a cultura deve ser constantemente gerada pelas experiências por meio das quais se dá o aprendizado. Assim, temos de ter um foco – não para afirmar que a cultura é localizada em algum lugar, mas como uma forma de identificar onde ela está sendo produzida e reproduzida. (BARTH, 2005, p. 16)

Ao compreender a cultura “gerada pelas experiências” e “como uma forma de identificar onde ela está sendo produzida e reproduzida”, o autor não só aponta para uma crítica ao pensamento essencialista sobre cultura como demonstra que na verdade há um estado de fluxo. Esse estado é uma das características que foi tomada como parâmetro para as reflexões sobre os diálogos da NCCh com a resistência cultural brasileira.

Os discursos sobre a NCCh encontrados em jornais foram as fontes privilegiadas para analisar essas questões. A partir da pesquisa feita na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, filtrada por período e palavras-chaves, foram localizadas referências sobre a *Nueva Canción* e a NCCh em diversos jornais, mas os principais utilizados nesta investigação foram: *Jornal do Brasil*, *Opinião*, *A Tribuna*, *O Pasquim*, *Correio Braziliense* e *Voz da Unidade*, sendo este último identificado através de um documento do SNI e depois acessado através do acervo online da Biblioteca Salomão Malina.

Alguns documentos produzidos pelos órgãos de repressão também foram utilizados, estes foram fundamentais para compreender a dinâmica de vigilância dos militares, sobretudo na segunda metade da década de 1970, com relação aos indivíduos, grupos, partidos e assuntos que consideravam subversivos. Para isso, a perspectiva do historiador Carlo Ginzburg sobre o paradigma indiciário, que coloca como: “[...] os indícios aparentemente imperceptíveis podem proporcionar a capacidade de remontar a uma realidade complexa não vivenciada” (GINZBURG, 1986, p. 152), serviu como ferramenta para poder identificar elementos desses

relatórios que ajudassem a perceber o grau de vigilância durante o contexto de “abertura” da ditadura.

Os conteúdos abordados nos jornais selecionados são de diferentes naturezas, como: matérias sobre o lançamento de discos e coletâneas de artistas da NCCh no Brasil; anúncios de shows de “conjuntos de música latino-americana”; reportagens sobre os artistas analisados e outras que apenas os mencionam; além de alguns eventos artístico-culturais em que há a presença da *Nueva Canción*. No que diz respeito ao aporte teórico-metodológico para trabalhar com essas fontes, o artigo de Cruz e Peixoto, *Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa* (2009), aponta considerações acerca do cuidado ao utilizar a imprensa como documento histórico. Primeiramente, tendo em vista a diversidade de periódicos selecionados, é necessário enfatizar que esses possuem suas polifonias e polissemias, ou seja, os múltiplos sentidos em que o jornal busca conquistar seu leitor ao mesmo tempo que reflete os diferentes interesses da sociedade. Desse modo, Cruz e Peixoto complementam:

Mais ainda, trata-se também de entender que em diferentes conjunturas a imprensa não só assimila interesses e projetos de diferentes forças sociais, mas muito frequentemente é, ela mesma, espaço privilegiado da articulação desses projetos. (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258-259)

Por isso, ao optar por essa variedade de jornais a intenção foi de traçar as narrativas construídas sobre a NCCh no Brasil, procurando identificar os significados que são atribuídos aos artistas e suas produções. Outro aspecto que é preciso atentar, destacado pelas autoras, é o uso desprezioso desse tipo de fonte nos trabalhos acadêmicos, o que por fim não realiza uma leitura crítica que permita compreender o contexto a partir da publicação. Como afirma Robert Darton, a imprensa deve ser pensada na sua inserção histórica enquanto força ativa da vida moderna (DARTON apud CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 257). As publicações analisadas auxiliaram na montagem da perspectiva histórica sobre a articulação da NCCh com o cenário cultural brasileiro. Nesse sentido, Cruz e Peixoto demonstram a importância que deve ser dada às publicações:

Ao iniciarmos a análise pela publicação, propõe-se justamente apreender seu espaço de articulação na configuração de uma determinada conjuntura e os fios que a remetem para outras dimensões e que constituem a historicidade daquele tempo - a historicidade da publicação e da conjuntura simultaneamente. (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 267)

Sublinho aqui os “fios que a remetem para outras dimensões e que constituem a historicidade daquele tempo”, pois essa ideia encaminha para a interlocução com Tânia da Costa García sobre suas considerações acerca da música como objeto de investigação. Em seu texto, a historiadora além de apresentar problematizações da fronteira entre a Musicologia e a Historiografia, também aponta para a importância do arcabouço teórico da História Cultural que contribuiu na análise dos discursos presentes em diferentes suportes escritos. Um olhar meticuloso do historiador sobre essas fontes pode então evidenciar “disputas e/ou inserções entre os campos de força que atuam sobre a obra desde o processo de produção, circulação até sua apropriação pelos consumidores” (GARCIA, 2021, p. 33). Em seguida acrescenta:

A música popular urbana e a imprensa escrita constituem índices identitários das sociedades modernas. A história de ambas se configura vinculada ao processo de urbanização e ao desenvolvimento dos recursos tecnológicos. Presentes intensamente no nosso cotidiano, expressam visões de mundo as mais diversas e mobilizam diferentes tipos de escuta, escrita e leitura, constituindo-se em fonte privilegiada para o estudo destas sociedades. (GARCIA, 2021, p. 33-34)

Me ancoro então nessa ideia de Garcia, em que essa busca pelos significados de determinada produção musical deve ser feita nos discursos que se articulam no seu entorno. As considerações da autora ajudam a explicitar as intenções que tive ao priorizar fontes escritas mais do que os registros fonográficos. Contudo, não significa que descartei a análise de letras e arranjos das músicas trabalhadas nesta pesquisa, o que quero dizer é que esse estudo se propõe a olhar a reverberação que essas produções tiveram no contexto brasileiro. O historiador Luís Felipe Fernandes Afonso, em seu artigo *Pensando as relações entre música e História* (2021), discorre de forma semelhante sobre essa forma de conceber a relação entre História e música:

Devemos ter atenção para não cairmos no erro de pensar que apenas os artistas estavam envolvidos no processo de criar suas músicas ou em transformá-las em canções. Há também um conjunto de personagens – que vão desde outros músicos e seus fãs aos críticos e produtores musicais – que influenciam de maneira direta ou indireta no trabalho musical. Por isso a importância de se pensar todo o contexto em que a música foi produzida e como foi sua recepção. (AFONSO, 2021, p. 97)

Nesse sentido, para historicizar a circulação da NCCh na resistência cultural brasileira, optei por esse viés de pensar outros agentes e espaços envolvidos nesse processo, para além dos artistas, seus discos, suas músicas e apresentações.

Acredito que, para uma reflexão da música nesse contexto, enquanto instrumento simbólico da resistência cultural, essa perspectiva constrói uma narrativa diferente do que foi proposto em trabalhos similares de outros autores e amplia a percepção desse diálogo musical, ao tomar a NCCh como parte dos repertórios de ações coletivas.

Estrutura da dissertação

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo é apresentada a Festa da Voz e o cancelamento da mesma pelos órgãos de repressão. A escolha de começar por esse evento, que aconteceria em dezembro de 1980, está relacionada à ideia de rastros, pois a partir desse caso podemos identificar que alguns artistas convidados a realizarem shows possuíam singularidades em seu repertório musical que os aproximava da *Nueva Canción*. Longe de propor uma noção teleológica desse processo, o intuito é tomar esse pequeno elenco de artistas como rastros da NCCh. Em um primeiro momento será discutido a percepção dos militares sobre a Festa, chamando atenção para os elementos dos documentos oficiais que atribuem o cancelamento do evento. No segundo momento, me detenho na análise de um informe do CISA que destaca a presença do Inti-Illimani, em que podemos observar os motivos que levaram ao incômodo dos militares em relação à programação da Festa.

O segundo capítulo é dedicado aos artistas convidados para tocar na Festa da Voz que tinham grande afinidade com a *Nueva Canción*, sobretudo o Inti-Illimani como representante da NCCh. No início, faço uma breve comparação com o “Show da Vila Euclides”, organizado pelo Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema em 1980, mas que também não aconteceu. Isso nos ajuda a perceber algumas diferenças das propostas dos shows programados e do próprio caráter dos eventos. O grande foco desse capítulo será a apresentação dos perfis do conjunto Cuesta Arriba, do Tarancón, de Abílio Manoel, do Inti-Illimani e por fim de Déo Lopes. Através de publicações de jornais serão analisadas as repercussões e caracterizações desses artistas, o que ilumina alguns aspectos da recepção da NCCh no Brasil, além de apontar a singularidade da Festa da Voz em relação aos artistas convidados.

O terceiro capítulo, intitulado Vizinhos Distantes, abordo a trajetória de Sérgio Ricardo, Gonzaguinha e do MPB-4 como casos de aproximação com

movimentos de renovação musical da América Latina. Esses foram selecionados tanto por estarem presentes na programação da Festa da Voz quanto pelo contato que Sérgio e Gonzaguinha, ambos analisados com mais profundidade do que o MPB-4, tiveram com a situação das moradoras da CUSP. O termo “vizinhos distantes” foi atribuído por mim como uma das características dessa intenção de buscar uma perspectiva latino-americana nas produções musicais. Por isso, um dos objetivos desse capítulo é perceber a visão que se tinha sobre a posição do Brasil em relação à América Latina.

No quarto capítulo, o despejo das moradoras da CUSP é analisado como um estudo de caso para compreender a introdução da NCCh no repertório de ações coletivas do movimento estudantil. Além disso, retomo sobre o Tarancón para falar de sua forte presença no meio universitário, junto com uma descrição de um show, realizado em 1978 para o movimento estudantil do Mato Grosso, que foi encontrada em um relatório do SNI. No que diz respeito à CUSP, apresento como era a dinâmica das moradoras para preservar e sustentar a Casa, suas ações de resistência e a circulação de ideias e de artistas nesse espaço.

Por fim, nas considerações finais são retomadas as questões apontadas na introdução para amarrar com as observações feitas nos capítulos. Faço uma síntese do que foi discutido ao longo do texto, chamando atenção para pontos que merecem ser explorados sobre essa temática, algumas dificuldades que tive durante a pesquisa e da importância do estudo sobre conexões culturais que ocorreram no regime militar brasileiro. Os desdobramentos dessa investigação também são indicados como possíveis continuidades para a abordagem do tema e objeto em pesquisas futuras.

A circulação da Nova Canção Chilena na resistência cultural brasileira

Neste capítulo o enfoque é a análise sobre a Festa da Voz, que seria promovida pelo jornal *Voz da Unidade* do PCB, em 1980⁸. A estruturação do evento serviu como fonte privilegiada para compreender como a *Nueva Canción*, sobretudo a *Nueva Canción Chilena* (NCCh), esteve inserida em atividades que podem ser vistas como faces da resistência cultural brasileira⁹ contra a Ditadura Militar. Através de publicações do jornal *Voz da Unidade* e de outros periódicos da época, documentos dos órgãos de repressão e pela própria conjuntura, foi possível identificar significados sobre a escolha de artistas que tinham relações com os movimentos de renovação musical dos países vizinhos, que ocorreu entre a década de 1960 e início dos anos 1970.

A programação de shows prevista para a Festa também possibilita identificar as disputas em torno da concepção de resistência naquele período. Assim como apontam as recentes investigações sobre o panorama da resistência ao regime militar (NAPOLITANO, 2017; MÜLLER, 2016), a partir de 1974, com a suposta política de abertura da Ditadura, houve uma nova dinâmica entre os opositores que constituiu na chamada “resistência democrática”¹⁰. Nesse sentido, a estratégia adotada pelo PCB em realizar a Festa transparece algumas nuances dos repertórios de ações coletivas que guiavam a percepção sobre fazer resistência, ao mesmo tempo em que é possível visualizar um recorte de quais elementos culturais estariam

⁸ Como aponta Napolitano, o PCB entre 1979 e 1982, passou por um importante debate interno que foi conduzido por três correntes: “a direção burocrática que havia mantido o partido nos anos da repressão, Prestes e os pretistas, exilados em Moscou (em processo de retorno ao Brasil), e a chamada ‘corrente renovadora’, também conectada com os exilados comunistas que voltavam da Europa Ocidental, muito influenciados pelo Eurocomunismo” (NAPOLITANO, 2017, p. 282). Especificamente nesse contexto da Festa, Prestes, que tinha sido secretário-geral do PCB desde 1934, foi destituído do Partido em 1979 e a principal diretriz política era a formação de uma frente ampla a favor da democracia, dessa concepção que vem o termo frentismo. Ainda assim, essa estratégia não era apoiada por todos os membros e militantes.

⁹ No final da década de 1970, com a crise do nacional-popular e a disputa entre o frentismo do PCB e os valores da “nova esquerda”, ocorreram modificações nas formas de resistência cultural. Por isso, coloco a Festa da Voz como uma face da resistência cultural diante da heterogeneidade de ideias nesse contexto.

¹⁰ É preciso lembrar que o termo esteve presente nos anos anteriores, mas com a política de abertura houve uma aproximação dos diferentes setores da oposição em busca de uma coesão da resistência à Ditadura Militar.

presentes nesse evento. A Festa da Voz é um caso em que conseguimos visualizar os rastros da *Nueva Canción*.

1.1

A Festa da Voz

Não só porque a vida nos deu como instrumento de trabalho uma guitarra e como grito uma canção. Estamos cantando porque nossas vozes são o testemunho de milhares de vozes silenciadas em nossa Pátria [...].

Texto impresso em um dos LPs do conjunto Inti-Illimani e reproduzido no jornal *Voz da Unidade*

A epígrafe foi retirada de uma matéria do jornal *Voz da Unidade* de 1980, indicando que essas eram palavras impressas em um dos LPs do conjunto da *Nueva Canción Chilena* (NCCh) Inti-Illimani, editado na França durante o exílio desses artistas. Não chegam a mencionar qual dos discos do grupo, mas o destaque para esse conteúdo foi uma forma de apresentá-los como uma das atrações principais da Festa da Voz, planejada para dezembro de 1980 pelo próprio jornal. Junto aos músicos chilenos, o Tarancón e Abílio Manuel também estavam cotados para a programação dos shows, o que demonstra uma forte presença desse repertório musical ligado à *Nueva Canción*. A Festa tinha como objetivo arrecadar fundos para manter a circulação do *Voz da Unidade*, o qual era ligado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Ao mesmo tempo, esse evento também era visto como um momento de unidade das forças democráticas por abrir espaço para lideranças de partidos oposicionistas já legalizados naquele período (PMDB, PP, PDT e PT), além de representantes de sindicatos, associações de bairros, entidades estudantis, femininas e outras¹¹.

A Festa foi inicialmente programada para o mês de novembro, mas foi adiada algumas vezes e definida para os dias 13 e 14 de dezembro, na Sociedade Paulista de Trote em Vila Guilherme (SP). No mês de março desse mesmo ano foi realizada a festa de lançamento do jornal que, segundo a matéria, reuniu em torno de oito mil pessoas. A expectativa para o evento de dezembro era atingir um público de 20 mil

¹¹ Vinte mil pessoas na Festa da Voz em dezembro. *Voz da Unidade*. São Paulo, Ano I, n. 33, nov. 1980, p. 5. Biblioteca Salomão Malina.

pessoas, número mínimo considerado satisfatório para o jornal¹². De acordo com o conteúdo publicado, a Festa contaria com projeções de filmes inéditos e debates com seus autores; encenação de peças; exposições de *cartoons*; exhibições de capoeiristas, de alas de escolas de samba, de repentistas do Nordeste, de conjuntos regionais; e um grande baile. O evento disponibilizaria espaços para a montagem de barracas direcionadas à venda de comidas e de outros produtos, como artesanatos, livros e roupas. Para as crianças, uma creche seria montada pela organização da Festa para que os pais pudessem aproveitar a programação. Por fim, eram previstos debates políticos, um comício principal e mesas-redondas sobre a constituinte e a presença do PCB na história do Brasil. Eram os encarregados da organização da programação cultural e artística, segundo o *Voz da Unidade*: João Batista de Andrade, Fernando Peixoto, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Gruber e Mário Schemberg.



Figura 1 - Reprodução no jornal do cartaz de divulgação da Festa da Voz. *Voz da Unidade*, nº 36, p. 1, dez. 1980. Biblioteca Salomão Malina.

¹² Ibid,

No cartaz de divulgação há um grande destaque para os shows, sobretudo para o Inti-Illimani por ser uma atração internacional. Sem dúvida a música é parte essencial de uma festa, é aquilo que conecta sentimentos, proporciona momentos de catarse coletiva e individual, que explora elementos do cotidiano através da poética e com isso convida o público para se divertir, através de uma imersão nessa variedade de sensações. Para a Festa da Voz, o caráter político das atrações também era um fator relevante, para além do entretenimento. Nesse sentido, ao colocar o Inti-Illimani no topo isso fica evidente, considerando que, na reportagem sobre o conjunto, o aspecto político das canções é enfatizado¹³ e, para o jornal, visto com bons olhos.

Além disso, o conjunto chileno nesse período tinha bastante prestígio no exterior, principalmente em países da Europa, devido a continuidade de seus trabalhos durante o exílio e participações em campanhas de solidariedade ao povo chileno. Sobre essa experiência, Caio de Souza Gomes aponta um dos efeitos para a conjuntura da canção engajada¹⁴:

A luta contra o autoritarismo e as ditaduras se tornou bandeira comum de todo o continente, e a reinvenção dos projetos de canção engajada passou por um aprofundamento da construção de pontes que aproximassem as experiências latino-americanas. Aqueles que ficaram e foram obrigados a transformar sua arte para sobreviver à censura e à perseguição se fortaleciam ao enxergar nos outros países interlocutores de quem podiam buscar se aproximar. E aqueles que saíram se viram em meio a comunidade de exilados que punham em contato direto vítimas de diversos países que carregavam uma trajetória comum. (GOMES, 2018, p. 27)

Essa perspectiva pode ser identificada através dos artistas convidados para a Festa da Voz e na trajetória do Inti-Illimani enquanto exilados. Dos artistas brasileiros mencionados no cartaz, como Sérgio Ricardo, Gonzaguinha, MPB-4 e até mesmo o Tarancón, esses traçaram diálogos estéticos e ideológicos com a *Nueva Canción* na década de 1970. Ainda que para Sérgio Ricardo, Gonzaguinha e o MPB-4 tenha sido algo mais pontual, a presença desses músicos reforça a ideia de Gomes ao mesmo tempo em que amplia os significados do evento. Com relação ao Tarancón e, os não listados, Abílio Manuel, Cuestarriba e Déo Lopes, eles são os

¹³ Ibid.

¹⁴ Sobre a questão do artista engajado e da arte engajada nesse contexto, isso foi exposto na introdução desta dissertação.

que mais corroboram para essa visão e, junto ao Inti-Ilumani, compõem um quadro musical específico, o que através disso enfatiza a circulação da *Nueva Canción* como um objeto cultural e sua presença em atividades de cunho político e de resistência no Brasil.

1.2

Quando silenciaram a Voz

O que é possível saber sobre a Festa da Voz são os preparativos, o que era almejado para o festejo e a tristeza de seus organizadores e do público, pois ela não aconteceu.



Figura 2 - Reprodução da charge de Chico Caruso publicada no *Jornal do Brasil* em 14 de dezembro de 1980. *Voz da Unidade*, nº 39, p. 16, jan. 1981. Biblioteca Salomão Malina.

No dia anterior ao evento, a polícia de São Paulo apareceu na Sociedade Paulista de Trote para proibir a realização da Festa. Toda mobilização feita pelo *Voz da Unidade* foi por água abaixo, apresentações foram canceladas e os comícios silenciados. Assim, tanto a imagem quanto o discurso sobre uma “distensão” da ditadura se mostravam falsos, como apenas um jogo de interesse dos militares em

conseguir moldar uma transição que os privilegiassem. A charge de Chico Caruso com o policial anunciando que “o sonho acabou” exprime o sentimento dos opositores diante do contexto. A frase não está relacionada somente à Festa, ela representa o impasse entre uma suposta fase de abertura da ditadura (sonho) e as continuidades de uma política repressiva (fim do sonho).

Essa atitude da polícia provavelmente foi planejada desde novembro, quando a programação da Festa estava praticamente fechada e os dias definidos. Isso foi identificado em um informe de novembro de 1980 do CISA-RJ¹⁵ (Centro de Informações de Segurança da Aeronáutica), com anexos das páginas do *Voz da Unidade* sobre a Festa e o Inti-Illimani, citadas no início do capítulo:

VAZ 136-102-114

CONFIDENCIAL

Ficha 001/CISA
MINISTÉRIO DA AERONÁUTICA
 - C I S A -
 Em **21 NOV 1980**

1 - ASSUNTO _____ JORNAL "VOZ DA UNIDADE" - PCB
 2 - ORIGEM _____ CISA-RJ
 3 - CLASSIFICAÇÃO _____ A-2
 4 - DIFUSÃO _____ AC/SNI - CIE - CENIMAR - CISA-BR.
 5 - CLASSIFICAÇÃO ANTERIOR _____ + + + +
 6 - DIFUSÃO ANTERIOR _____ + + + +
 7 - ANEXO: _____ Cópia de notícia com 3 (três) folhas.

NUMERAÇÃO		INFORME Nº 0547 /CISA-RJ
M Agr	PNI	
	3.1.2	

1. A notícia anexa, publicada no jornal "Voz da Unidade" nº 33, 14/20 Nov 80, dá conta da realização de uma festa patrocinada por esse jornal, ou seja, pelo PCB, dias 12 e 13 Dez 80, na Sociedade Paulista de Trote, em Vila Guilherme/SP.

2. Essa festa está sendo organizada pelo empresário teatral FERNANDO PEIXOTO, responsável pela seção cultural do "Voz da Unidade", com o objetivo de "fazer finanças" para o jornal, a exemplo do que é feito anualmente pelos PCI e PCF (jornais "L'Unitã e L'Humanitê).

Sem ônus para os organizadores da festa, está assegurada a presença de LUIZ GONZAGA JUNIOR ("GONZAGUINHA") e o conjunto MPB-4.

3. O conjunto "Inti-Illimani", formado por chilenos atualmente exilados na Itália, contactado pelo PCB, aceitou participar da festa. As despesas com passagens e hospedagem com os 7 componentes desse conjunto serão pagas pelo PCB com dinheiro proveniente da venda à TV-Globo da exclusividade da gravação da apresentação que será feita em Vila Guilherme.

4. Paralelamente a isso está sendo tentado o patrocínio da FUNARTE para um "show" do "Inti-Illimani" no Rio, cuja renda reverterá para o Partido.

5. Segundo o noticiário em anexo, a festa incluirá "um comício principal e mesas-redondas sobre Constituinte, Presença do PCB na História do Brasil, entre outras".

* DESTINATÁRIO E RESPONSÁVEL
 PELA MANUTENÇÃO E ATUALIZAÇÃO
 DO ARQUIVO

CONFIDENCIAL

Figura 3 - Informe do CISA sobre a Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil).

¹⁵ *ARQUIVO NACIONAL (BRASIL)*. Ministério da Aeronáutica. Informe do CISA sobre a Festa da Voz. Rio de Janeiro, 21 nov. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BRDFANBSB VAZ.0.0.38458.

Antes de adentrar na análise é importante observar que o documento foi difundido para o SNI (Serviço Nacional de Informação), CIE (Centro de Informações do Exército), CENIMAR (Centro de Informações da Marinha) e para outras extensões do CISA, o que demonstra a relevância dessa informação para as Forças Armadas. Ademais, sua produção diz respeito ao nível de vigilância que existia ainda em 1980, mesmo após o decreto que revogou o AI-5, em 1978, o retorno do pluripartidarismo e a Lei da Anistia, em 1979.

Nessa época o PCB continuava na clandestinidade, mas a promoção da festa pelo jornal não estava na ilegalidade. Isso pode ser comprovado pelo próprio processo de regulamentação do evento¹⁶, em que todas as medidas administrativas foram cumpridas para que a Festa estivesse dentro dos termos legais.

2- Tal festividade, reúne todas as formalidades da lei, havendo sido providenciada a regularização administrativa junto ao Serviço de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal (DOC. II) e junto à Prefeitura Municipal (DOC. III), havendo o programa (DOC. IV) também obtido aprovação do ECAD (DOC. V).

3- Regularizada perante os órgãos públicos em todos os seus ângulos, tal festividade representa o simples exercício regular de um direito: o direito de livre reunião, constitucionalmente assegurado.

Figura 4 - Fragmento do Mandado de Segurança para a concessão da medida liminar que permitisse a realização da Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil).

Perante essa constatação do advogado que representava o *Voz da Unidade*, o que pode ser percebido é que essa movimentação pela proibição da Festa está diretamente ligada à perseguição aos opositores do regime. Se o evento representava o exercício do direito de livre reunião, assegurado pela constituição, por que os militares proibiram esse encontro que tinha tudo regularizado? Para além da relação da Festa com o PCB, vale destacar que nessa época a classe operária e o movimento sindical ganharam um protagonismo na cena política (NAPOLITANO, 2017, p. 299). Esses grupos, que sofreram grande repressão na década de 1960 e

¹⁶ ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Serviço Nacional de Informações. Anexo do Informe do SNI sobre a regulamentação da Festa da Voz. Brasília, 19 nov. 1988. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.81005571.

1970, tinham nesse momento a possibilidade de ter uma representatividade mais explícita se compararmos aos anos anteriores¹⁷. É necessário levantar essa questão por conta do público-alvo da Festa¹⁸, pela presença do recém-formado Partido dos Trabalhadores e de representantes de sindicatos. Sobre os artistas convidados, veremos mais adiante como se deu o posicionamento dos órgãos de repressão.

Essa vigilância também é confirmada a partir de relatórios do SNI¹⁹, em grande parte anteriores ao documento do CISA, com assuntos referentes à “análise de propagandas adversas” de oito números do *Voz da Unidade* (26, 27, 28, 30, 31, 32, 33 e 36). São destacadas nessas análises conteúdos sobre: mobilizações políticas das oposições à Ditadura; contexto político nacional e internacional; Igreja; eleições; e constituinte. Esses arquivos foram distribuídos para o CIE, CENIMAR, CISA e DSI (Divisão de Segurança e Informação) após a aprovação do chefe de gabinete do SNI, conforme aparece nos memorandos em que estão anexados esses relatórios sobre as publicações do *Voz da Unidade*.

Mas em um informe do SNI, do dia 1 de dezembro de 1980, há um motivo elencado para o cancelamento do evento que se diferencia dos outros apresentados nas fontes encontradas, junto de ordens para uma missão:

Evidencie-se, ainda, a possibilidade de que o festival da "VOZ DA UNIDADE" esteja sendo programado para "mascarar" a realização do Encontro Nacional dos Coordenadores do PCB, com o intuito de não levantar suspeitas por parte dos órgãos de Segurança, face à presença anormal de dirigentes e "quadros" do PCB na área desta ASP.²⁰

¹⁷ Aqui vale o cuidado com essa atuação do movimento sindical. Não me refiro que ele “despertou” a partir desse período, pois ocorreram mobilizações em anos anteriores, mas foram extremamente reprimidas pela ditadura. Isso já foi revisado pela historiografia, como no artigo: CORREA, Larissa Rosa; FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. “As falas de Jerônimo”: trabalhadores, sindicatos e a historiografia da ditadura militar brasileira. *Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul*, v. 23, n. 43, p. 129-151, 2016.

¹⁸ Sobre os leitores do jornal, é preciso enfatizar que pelas características das publicações, o perfil do conselho editorial e o conteúdo divulgado, o *Voz da Unidade* se distanciava da classe trabalhadora e acabava se direcionando aos militantes e intelectuais, mas isso não exclui a hipótese de que a festa foi pensada, também, para os trabalhadores. Sobre isso, ver mais em: PAULA, Paulo Winícius Teixeira de. *A trajetória do PCB entre a anistia e a legalidade através do jornal Voz da Unidade (1980-1985)*. Goiânia, 2014. 200p. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História - Faculdade de História (FH), Universidade Federal de Goiás.

¹⁹ *ARQUIVO NACIONAL (BRASIL)*. Serviço Nacional de Informações. Apreciações sobre análises de propagandas adversas do jornal *Voz da Unidade*. Brasília, 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012598; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012739; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81015977.

²⁰ *ARQUIVO NACIONAL (BRASIL)*. Serviço Nacional de Informações. Ordem de Busca nº 3192/116/ASP/80. São Paulo, 1 dez. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.80005458.

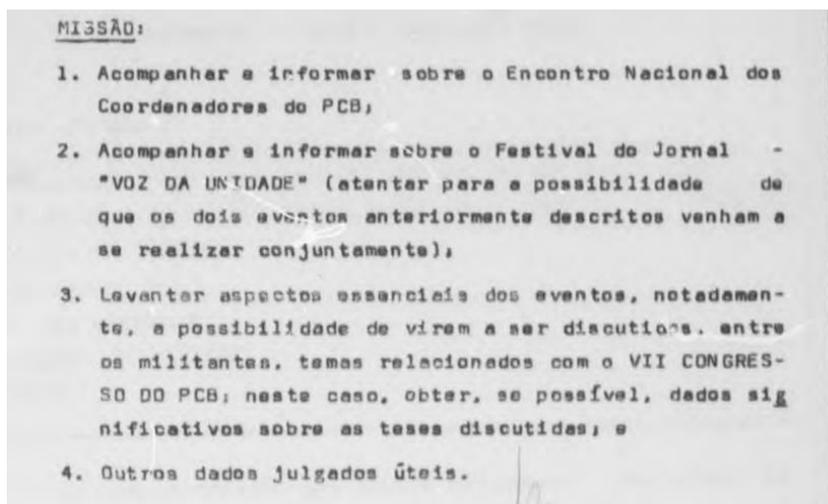


Figura 5 - Fragmento do informe do SNI. 1980. Arquivo Nacional (Brasil).

Para os agentes do SNI, a Festa seria uma forma de driblar a vigilância dos órgãos. Contudo, segundo os documentos relativos ao prosseguimento dessa investigação, nada foi descoberto e não houve como constatar que isso era planejado. O que chama atenção, nesses aspectos pontuados no informe, é o caráter anticomunista e o receio dos militares em relação ao processo de “abertura”.

Vale ressaltar a frase que menciona a presença de dirigentes e “quadros” do PCB em São Paulo, pois demonstra a intenção dos militares em levantar essa acusação. Nas determinações para a missão, verifica-se que elas reforçam essa perspectiva, ao solicitarem o acompanhamento sobre a Festa e se haveria alguma relação com o VII Congresso do PCB. Ao comparar com os objetivos do evento apontados pelo *Voz da Unidade* – a arrecadação de fundos para o jornal, o encontro dos partidos de oposição legalizados e promoção de atividades artístico-culturais – é perceptível como os agentes buscaram construir argumentos que invalidassem a realização da Festa e, ao mesmo tempo, aumentar o nível de vigilância.

Desse modo, o documento do CISA sobre a Festa da Voz possui uma especificidade que está ligada ao assunto e aos agentes envolvidos, diante do que era apontado pelos relatórios do SNI. Isso é significativo para perceber os diferentes elementos que são destacados pelos órgãos de repressão. Nas marcações feitas pelos agentes do CISA estão sublinhados o nome do jornal, o de Fernando Peixoto como o encarregado pela organização da Festa, além de Gonzaguinha e o conjunto MPB-4, sendo os únicos artistas brasileiros mencionados entre muitos outros que já estavam confirmados para a programação dos shows.

1.3

“Os comunistas não podem se divertir, chefe?”²¹

É interessante observar que o documento do CISA coloca esse tipo de evento como algo característico de jornais ligados aos Partidos Comunistas, citando como exemplo os jornais *L’Unitá* e *L’ Humanité*, do Partido Comunista Italiano e do Partido Comunista Francês respectivamente. Essa relação que é estabelecida cria em um primeiro momento a impressão de que esse tipo de atividade cultural constitui parte do repertório de ações desses noticiários. No entanto, o que é demonstrado no informe é a preocupação, mais ainda uma não aceitação, da possibilidade do *Voz da Unidade* arrecadar fundos para a manutenção de suas edições. A comparação com o *L’Unitá* e *L’ Humanité* faz com que o *Voz da Unidade* seja colocado no mesmo patamar dessa imprensa estrangeira, refletindo o receio dos militares à potencialidade que o *Voz* poderia ganhar²². Mesmo que as informações sobre os artistas ocupem grande parte dessa fonte, a vigilância sobre o jornal pode estar interligada à aparição do mesmo naquele ano e, por sua vez, ao impacto das publicações no processo de “abertura lenta, gradual e segura”.

Com relação ao destaque para Fernando Peixoto, como organizador da Festa e responsável pela seção cultural do *Voz da Unidade*, segundo o informe, vale ressaltar que seu nome não consta tanto no conselho de direção quanto no conselho editorial do *jornal*. Sobre sua trajetória de vida, Fernando iniciou sua carreira artística em 1953 como ator, mais tarde integrou o Teatro Oficina e no final dos anos 1960 fez parte do elenco do Teatro de Arena. Também trabalhou como jornalista, escrevendo sobre teatro, cinema e cultura em jornais como *Opinião*, *Movimento*, *Revista Civilização Brasileira*, *Voz da Unidade*, *Argumento e Debate & Crítica*.

Na reportagem sobre a Festa da Voz, ele é mencionado como parte da organização da programação cultural junto de João Batista de Andrade, Gianfrancesco Guarnieri, Mário Gruber e Mário Schemberg, sendo que nenhum deles é citado no documento do CISA. Em outro momento isso se repete. No

²¹ Trecho retirado da crônica “A Festa” de Carlos Eduardo Novaes, publicado no *Jornal do Brasil* em 18 de dezembro de 1980 e transcrito no jornal *Voz da Unidade*, Ano I, n. 39, p. 16. A fala é referente ao secretário do delegado do DOPS de São Paulo.

²² De acordo com uma matéria do *Voz da Unidade*, em 1980 o jornal do partido italiano, *L’Unitá*, realizou um festival em Bolonha (Itália) e que aparentemente tinha alcançado 81,3% dos 15 bilhões de liras para a imprensa comunista (*Voz da Unidade*, n. 26, p. 14).

programa oficial da Festa, o nome de Fernando Peixoto aparece como diretor dos shows de música, acompanhado de Maurício Tapajós e Marcus Vinicius, ambos sem menção no informe. Em nenhum momento o *Voz da Unidade* o classifica como responsável pela sessão cultural do jornal. Ao contrário do que aponta o CISA, em um informe do SNI do dia 4 de dezembro, Peixoto não aparece entre os organizadores da festa, mas apenas como parte da direção dos shows, junto com Marcus Vinicius e Ana Buarque de Holanda. Dessa vez, os outros nomes mencionados pelo jornal foram os indicados como participantes da Comissão Organizadora, além de terem sido caracterizados pelo documento como “ativos simpatizantes do PCB nos meios artísticos e culturais”²³.

Ainda assim, fica o questionamento sobre o porquê da ênfase em Fernando Peixoto, levando em consideração que as outras pessoas que auxiliaram na direção e coordenação do programa da Festa tinham semelhanças com o seu perfil, como Zé Ketti e Gianfrancesco Guarnieri, citados pelo SNI, por exemplo. Infelizmente não irei aprofundar sobre isso, devido ao foco aos artistas ligados à música nesta pesquisa, mas ainda assim é possível identificar relações.

A presença do conjunto MPB-4 no informe traz algumas conexões importantes. Tendo em vista a atuação de Fernando Peixoto no Teatro de Arena e no Oficina, a menção ao MPB-4 conduz a uma percepção de um resquício da perseguição aos artistas que eram próximos ao CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes) na década de 1960 e à corrente do nacional-popular. Antes do golpe de 1964, o grupo era conhecido como Quarteto do CPC, por ter sido formado a partir de militantes que atuavam no Centro Popular de Cultura. Com o fechamento da UNE, os integrantes adotaram o nome MPB-4, sendo que naquele momento a sigla MPB ainda não tinha o significado e impacto que passou a ter nos anos 1970.

Mesmo com a repressão e censura iniciadas a partir de 1964, o quarteto manteve sua postura militante e interpretou canções, em shows e discos produzidos, de artistas com caráter semelhante, como Chico Buarque, Aldir Blanc, Milton Nascimento, Gonzaguinha, entre outros que buscavam problematizar a realidade brasileira e criticar o regime militar. No mesmo ano da Festa, o conjunto foi convidado para se apresentar no grande show de MPB em Vila Euclides (São

²³ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Informe nº 3235/116/ASP/80, São Paulo, 4 dez. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

Bernardo do Campo), durante a greve dos metalúrgicos, mas que também não aconteceu. Além disso, participou do “Show 1º de Maio”, o qual teve grande significado para o período²⁴.

Se o documento foi um dos primeiros a relatar e contestar os shows programados para a Festa, esses dados ajudam a entender o destaque para o MPB-4 no informe e apontam, de alguma forma, para a presença constata do grupo em atividades artístico-culturais de cunho político. Ao mesmo tempo, desde a primeira notícia sobre o início da organização da Festa, publicada na edição 24 que corresponde a semana de 12 a 18 de setembro, o conjunto foi o primeiro nome citado entre as atrações nacionais que iriam participar, sendo divulgado no número 33 no mês de novembro, o qual é analisado pelo documento do CISA em questão.

Gonzaguinha não era um nome novo entre os militares. Com diversas músicas censuradas, participações pelo MAU (Movimento Artístico Universitário) em circuitos universitários durante os anos de chumbo e uma forte militância contra a Ditadura Militar. O cantor carioca, nesse momento dos anos 1980, era um campeão de vendas de discos e ainda um representante da canção engajada. Diferente do que foi estruturado por outros artistas na década de 1960 e início de 1970, as músicas de sua autoria, que podem ser identificadas como engajadas nesse período, refletiam o contexto de mudanças políticas, as expectativas que essas geravam e as marcas que a ditadura havia deixado. O que foi caracterizado posteriormente como “canção de abertura”²⁵.

Assim, Gonzaguinha conseguia expressar um otimismo no futuro, por conta do processo de “abertura”, mas sem excluir um olhar para o passado, que exaltava aqueles que lutaram no período de maior repressão, nos anos de chumbo (BUSCÁCIO, 2016, p. 142). Isso pode ser visto através de algumas músicas do álbum *De volta ao começo* (1980). Por exemplo, na letra de “E vamos à luta”, o artista fala sobre a esperança na juventude e no presente para a construção de um futuro melhor. Já em “Achados e perdidos”, o conteúdo se caracteriza como uma

²⁴ Sobre o caso do show em Vila Euclides, ver mais em: LUNARDI, Rafaela. *Preparando a tinta, enfeitando a praça: o papel da MPB na abertura política brasileira (1977-1984)*. São Paulo, 2016. 406p. Tese de Doutorado (História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

²⁵ Segundo Napolitano: “a ‘canção da abertura’ será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média” (2010, p. 391).

denúncia aos mortos e desaparecidos políticos pelo regime (BUSCÁCIO, 2016, p. 141-142).

Caso o destaque para Gonzaguinha no informe fosse somente pelo discurso de suas canções e seu posicionamento explícito contra a Ditadura, então por que não mencionaram Sérgio Ricardo²⁶? Diferente do MPB-4, não houve nenhuma revelação que Gonzaguinha já estava confirmado para o evento, nem em edições anteriores. Portanto, seu nome no documento pode ter sido uma informação que foi vazada para os militares sobre sua presença na Festa da Voz, mas que também configura um indício de sua expressividade enquanto artista engajado e seu impacto naquele período.

Finalmente, o ponto chave do informe do CISA, a participação do Inti-Illimani na Festa da Voz. Esse foi um dos poucos documentos encontrados, produzidos pelos órgãos de repressão, que mencionam um artista ou conjunto estrangeiro ligado à *Nueva Canción*. Isso não significa que anteriormente não ocorreram apresentações de outros artistas renomados desse movimento no Brasil, ou que até então a censura não tinha percebido. Essa fonte deve ser lida como parte do processo histórico da circulação da *Nueva Canción*.

Após os golpes militares nos países que tinham maior expressividade no movimento da *Nueva Canción*, como Chile (1973), Uruguai (1973) e Argentina (1976), muitas pessoas buscaram o exílio, sendo artistas ou não, gerando uma circulação de ideias e de aspectos culturais que passaram a ser incorporados por determinados grupos e indivíduos de outros territórios. Paralelamente, com a produção fonográfica restrita e por vezes proibidas nesses países do Cone Sul, referente à *Nueva Canción*, muitos discos foram reeditados por gravadoras no Brasil, México, França e Itália, por exemplo (GOMES, 2018). No caso brasileiro, a gravadora Copacabana teve um papel significativo para essa difusão. Conforme indica a historiadora Tânia da Costa Garcia, a NCCh foi a que mais repercutiu no mercado fonográfico nacional (2021, p. 161). Durante a segunda metade dos anos 1970, foram prensados LPs de artistas como Victor Jara, Violeta Parra e seus filhos, Isabel e Ángel Parra, além do disco *Viva Chile* do Inti-Illimani.

²⁶ Em documentos referentes aos órgãos de repressão coletados para esta pesquisa, sobretudo para o capítulo sobre a Casa das Universitárias (CUSP), Sérgio Ricardo é mencionado e caracterizado como um artista subversivo e cripto-comunista, tendo também um relatório do SNI sobre seus antecedentes.

Ao observar atentamente os detalhes da escrita sobre a presença do grupo chileno na Festa da Voz, podem ser percebidos alguns incômodos dos militares com o envolvimento da Rede Globo e da Funarte.

3. O conjunto "Inti-Illimani", formado por chilenos atualmente exilados na Itália, contactado pelo PCB, aceitou participar da festa. As despesas com passagens e hospedagem com os 7 componentes desse conjunto serão pagas pelo PCB com dinheiro proveniente da venda à TV-Globo da exclusividade da gravação da apresentação que será feita em Vila Guilherme.

4. Paralelamente a isso está sendo tentado o patrocínio da FUNARTE para um "show" do "Inti-Illimani" no Rio, cuja renda reverterá para o Partido.

Figura 6 - Informe do CISA sobre a Festa da Voz. 1980. Arquivo Nacional (Brasil).

Sem mencionar qualquer valor, no texto há um espanto com relação ao PCB conseguir pagar as passagens e hospedagens do Inti-Illimani, através da venda da exclusividade da gravação do show à Rede Globo. Digo isso, porque fizeram questão de explicitar que eram despesas de 7 integrantes, o que demonstra mais a preocupação diante da quantidade de dinheiro que seria paga ao PCB do que a transmissão da apresentação do grupo chileno. Porém, cabe ressaltar essa atuação da Rede Globo, levando em consideração seu apoio ao golpe de 1964. De acordo com Napolitano, no final dos anos 1970, a emissora tinha grande presença como “transmissora oficial dos shows de natureza sindical e oposicionista”, o que refletia o anseio do mercado na “cultura musical da oposição, amplamente consumida pela classe média escolarizada” (2017, p. 302). Nesse caso, o interesse da Rede Globo em transmitir o show do Inti-Illimani é bem emblemático, tendo em vista que, mesmo com diversos LPs da NCCh circulando no Brasil a partir de meados da década de 1970, o consumo desse tipo de música ainda era muito restrito e segmentado. Ao mesmo tempo, é preciso considerar que essa iniciativa diz muito sobre o espaço que a NCCh vinha adquirindo no campo artístico-cultural brasileiro.

Já a tentativa de patrocínio da Funarte para o show do Inti-Illimani expõe duas perspectivas. A primeira está relacionada a estrutura da Funarte nessa época. O então ministro da Educação e Cultura, Eduardo Portela, fundou a Secretaria de

Assuntos Culturais (SEAC) substituindo o Departamento de Assuntos Culturais (DAC), em 1979. Essa secretaria pretendia cumprir um papel de “supervisora das instituições culturais do ministério” (BOTELHO, 2001, p. 80). Ainda que a Funarte estivesse subordinada à DAC, ela tinha maior independência dentro dessa hierarquia, mas com o novo ministro e a SEAC isso implicou em alterações para essa dinâmica. No final do ano de 1980, Portela saiu do ministério, devido à greve geral das universidades federais, e o general Rubem Ludwig assumiu o cargo, gerando certa apreensão.

A intenção do PCB em pedir patrocínio para Funarte, diante desse quadro, não deve ser vista como um ato falho ou sem sentido. Nos anos anteriores, Roberto Parreira, então diretor da Fundação, conseguiu implantar e realizar diversos programas que ramificaram a atuação de seus projetos, além de proporcionar financiamentos para atividades artístico-culturais em universidades²⁷, distribuição de instrumentos para bandas, entre outros. Ademais, isso também transparece uma dinâmica importante para compreender esse período. Segundo Napolitano:

A tônica do posicionamento oficial do Partido [PCB], a se julgar pelas poucas matérias que discutiam a questão cultural nos anos 1970 na imprensa partidária, era “manter a unidade” dos artistas e intelectuais, ainda que sob as benesses do mecenato oficial. (NAPOLITANO, 2017, p. 215)

Ou seja, esse caso ajuda a entender que essa aproximação ao mecenato oficial fez parte das novas estratégias de resistência ao regime, principalmente pelo PCB. Não que isso seja uma postura que deva ser enquadrada como acomodação ou adesão, mas que para o funcionamento e continuidade desse tipo de atividade, foi necessário estabelecer relações aparentemente ambíguas, ainda que houvesse discordâncias internas.

A segunda perspectiva diz respeito a uma proibição de antemão perante o envolvimento da Funarte. Isso pode ser exemplificado pela reação apresentada em

²⁷ O Projeto Universidade foi criado pela Fundação Nacional de Artes (Funarte) em 1977. O Projeto tinha um caráter financiador e de amplitude nacional, atendendo universidades públicas e privadas em diversas regiões do país. Para uma análise mais detida sobre a relação entre o Projeto Universidade e o Musiclube, ver mais em: SOARES, Rodrigo Lauriano. *“Mais do que uma atividade cultural ou recreativa”: os movimentos artístico-culturais na PUC-Rio (1970-1981)*. Rio de Janeiro, 2019. 73p. Monografia, Graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

um informe do CISA²⁸, sobre o show de Sérgio Ricardo no auditório da Fundação Getúlio Vargas (FGV) de São Paulo em solidariedade à Casa da Universitária de São Paulo (CUSP), em 1974.

AVALIAÇÃO

Parece-nos contra-senso a Fundação Getulio Vargas (de S. Paulo) ceder seu auditório a indivíduo com esses antecedentes.

Sendo órgão vinculado (ou subordinado ?) a administração federal, a Fundação Getulio Vargas não pode colaborar com contestadores do regime.

Figura 7 - Informe do CISA sobre o show de Sérgio Ricardo em benefício à Casa da Universitária de São Paulo. 1974. Arquivo Nacional (Brasil).

Apesar do contexto diferente, cabe atentar que no caso acima foi explícita a indignação para com a participação de um órgão vinculado à administração federal. Assim, ao mencionarem a tentativa de patrocínio da Funarte para o show do Inti-Illimani no Rio de Janeiro, fica subentendido que os militares não concordavam com tal atitude.

Isso também apresenta as posturas do Estado em relação à “cultura de esquerda”, em que por vezes aderiu à lógica de repressão, em outras à cooptação pelo mecenato, permitindo identificar “uma tensão interna no aparato estatal, entre a burocracia da cultura e a lógica dos órgãos policiais de repressão e censura” (NAPOLITANO, 2017, p. 214). Como exemplo de cooptação ao mecenato, pode-se observar através do financiamento da Funarte às atividades do Musiclube da PUC-Rio²⁹, entre 1978 e 1980, as quais eram constituídas principalmente por elementos da “cultura da esquerda”.

O patrocínio solicitado pelo PCB e o incômodo dos militares refletem esses aspectos que, por mais contraditórios que pareçam à primeira vista, são característicos da complexidade da conjuntura da Ditadura Militar.

²⁸ ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Ministério da Aeronáutica. Informe do CISA sobre apresentação de Sérgio Ricardo no auditório da FGV de São Paulo. Brasília, 17 dez. 1974. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.74075708.

²⁹ O caso do Musiclube da PUC-Rio e sua relação com a Funarte foram explorados em minha pesquisa de Iniciação Científica que culminou no trabalho de conclusão do curso de História. Ver mais em: SOARES, 2019.

Então, o documento do CISA pode ser inserido no que Napolitano reconhece como o terceiro momento repressivo sobre à área da cultura (1979-1985). Para o historiador, nessa época tentava-se “controlar o processo de desagregação da ordem política vigente, estabelecendo limites de conteúdo e linguagem para a expressão artística” (2017, p. 221). Além disso, complementa:

Em que pesem o abrandamento da censura e a “abertura” política a pleno andamento, somente no ano de 1980 foram parcial ou totalmente vetadas mais de quatrocentas músicas. Esse período também foi marcado pela implementação efetiva do Conselho Superior de Censura, numa tentativa de estimular a “intelectualização” da censura e contar com a presença de representantes da sociedade civil nessa tarefa. (NAPOLITANO, 2017, p. 221)

É notável que a vigilância sobre o evento tinha um caráter de controle, principalmente levando em consideração os destaques do informe e as características dos personagens envolvidos.

Em um estudo detalhado sobre o *Voz da Unidade*, Paulo Winícius Teixeira de Paula aponta que o jornal “era a expressão direta do tipo de política que surgia sustentada pelo PCB à época, 1980, de unidade de forças contra a ditadura e pela democracia” (2014, p. 46). Por isso, veremos adiante através de determinados artistas convidados para a Festa como isso transpareceu. Outro ponto relevante do jornal, comentado pelo mesmo autor, diz respeito aos embates que foram visíveis em algumas das edições publicadas:

De 1980 a 1985, o jornal coloca-se como instrumento político e ao mesmo tempo uma espécie de vitrine onde se percebe o aprofundamento da política nacional e democrática do partido à época. Isso, porque através dele o partido busca tanto ampliar sua capacidade de interlocução com a sociedade, quanto acaba publicizando suas contradições e disputas internas, de uma maneira que os documentos oficiais não revelam por seu próprio caráter fechado, afirmativo e formal. (PAULA, 2014, p. 15)

A proposta da Festa da Voz possui uma singularidade, diante de outros eventos com estruturas semelhantes no mesmo período, surgindo com uma proposta de integração cultural, ainda que não fosse algo formalizado pelo *Voz da Unidade* e pelo PCB. Um dos motivos pode ser a produção da Festa pelo jornal do PCB e outro, mais específico, seria a seleção de um pequeno quadro de artistas ligados à *Nueva Canción*. Tais artistas serão analisados no próximo capítulo.

2

Vozes latino-americanas

A Festa da Voz não foi um caso isolado de manifestação artística e política que foi proibida pelos militares. No mesmo ano em abril, durante a greve dos metalúrgicos, estava programado o “Show da Vila Euclides”³⁰ em São Bernardo do Campo, com um elenco de artistas que, apesar de semelhanças, se diferenciava ao da Festa. Segundo a pesquisa da historiadora Rafaela Lunardi (2016), foram convidados os seguintes artistas: Chico Buarque, Fagner, Gonzaguinha, MPB-4, Djavan, João Bosco, Sérgio Ricardo, Toquinho, Martinho da Vila, Adorian Barbosa, Gal Costa, Marlene, Sílvio César, Ivan Lins, Miúcha, Francis Hime, Elba Ramalho, grupo Boca Livre, Paulinho Nogueira, Geraldo Azevedo, Márcio e Eduardo Gudin, Cristina Buarque, Alcione e Bateria Mirim da Escola de samba paulista Casa Verde.

Já para a Festa da Voz, o elenco que iria compor os shows de encerramento de cada dia era formado por: MPB-4, Paulinho Nogueira, Jorge Mello, Del Lopes [sic], Roberto Riberti, Carlinhos Cor das Águas, Tarancón, Conjunto Cuestarriba [sic], Grupo Acaba (do Mato Grosso do Sul), Paulinho da Viola, João do Vale, João Bosco, Gonzaguinha, Ana de Hollanda, Zezé Motta, Sérgio Ricardo, Marcus Vinicius, Maurício Tapajós, Maria Martha, Abílio Manoel, Nonato Buzar, Miúcha, Carlinhos Vergueiro, Jards Macalé, além do grupo chileno Inti-Illimani³¹.

Cruzando essas listas de artistas, temos Gonzaguinha, MPB-4, João Bosco, Sérgio Ricardo, Miúcha e Paulinho Nogueira como nomes em comum em ambos os eventos³². Diante da quantidade de artistas mencionados, sobressai que poucos se repetem, o que também evidencia as diferentes características do repertório musical dessas festividades.

O elenco para o “Show da Vila Euclides” representava uma predominância do samba³³, contando também com a presença de artistas que, “tradicionalmente,

³⁰ Ver mais em: LUNARDI, op. cit.

³¹ Programação da Festa da Voz. *Voz da Unidade*. São Paulo, n. 37, dez. 1980, p. 8. Biblioteca Salomão Malina.

³² No caso de Gonzaguinha, Sérgio Ricardo e o MPB-4, esses serão analisados melhor no próximo capítulo.

³³ Outros artistas também tinham esse gênero em seu repertório, por exemplo, o MPB-4. O enquadramento aqui proposto não tem a intenção de ser hermético, apenas para auxiliar na construção da argumentação que o elenco da Festa da Voz tinha uma forte presença da *Nueva Canción*.

não estavam ligados à política de oposição”, como por exemplo, Adoniran Barbosa e Marlene (LUNARDI, 2016, p. 161). Contudo, alguns dos outros artistas cotados para esse evento tiveram participações constantes nas mobilizações relacionadas ao sindicalismo, sobretudo entre o final dos anos 1970 e início dos 1980, como João Bosco, Chico Buarque, Sérgio Ricardo, Ivan Lins, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Francis Hime, Djavan, e Toquinho³⁴.

Por outro lado, essas diferenças estão relacionadas ao próprio caráter dos eventos, também no que diz respeito aos agentes encarregados pela organização e suas vertentes políticas. No caso do “Show da Vila Euclides”, a idealização teria partido do Sindicato de São Bernardo do Campo e Diadema, com o intuito de arrecadar verbas para o Fundo de Greve³⁵ (LUNARDI, 2016, p. 162). Vale lembrar que as apresentações iriam ocorrer em plena greve e, ao mesmo tempo, representavam a solidariedade dos artistas às pautas defendidas pelos sindicalistas do ABC paulista. Ou seja, o evento era parte constitutiva das formas de mobilizações dos grevistas, diferente do que se propunha a Festa da Voz.

Para o *Voz da Unidade*, a Festa era um momento de unidade das forças democráticas e com isso se aproximava mais das características de um comício³⁶. Mesmo que ambos os eventos buscassem arrecadar fundos para a continuidade de seus projetos, os resultados eram distintos. No “Show da Vila Euclides” o dinheiro seria utilizado para auxiliar os operários durante a greve, com a compra de alimentos e de outros recursos básicos necessários, enquanto na Festa da Voz, a verba permitiria a manutenção do jornal. Contudo, o *Voz da Unidade* não tinha o alcance almejado pelo próprio, seu público acabava por se restringir entre militantes e intelectuais de esquerda, construindo um circuito pequeno e fechado de opiniões sobre o contexto político. Sobre esse aspecto, complemento com a ideia de Paulo Winícius, que para o projeto do *Voz da Unidade* o importante era “a construção e organização do partido e afirmação de sua linha política pluriclassista”, mais do que

³⁴ De acordo com um gráfico apresentado por Lunardi (op. cit., p. 155), esses foram alguns nomes dos que mais estiveram presente em shows em prol do Movimento Sindical, entre 1978 e 1983. Dentre os artistas citados aqui, suas participações variam de oito a quatro shows nesse período destacado pela autora (no texto estão na ordem decrescente).

³⁵ O Fundos de Greve foi criado em 1979, durante a paralisação da grande greve dos metalúrgicos do ABC Paulista. O Fundo era destinado ao recolhimento e distribuição de alimentos, doados aos grevistas.

³⁶ “Eventos de caráter político-festivo. Podem ser de promoção de candidatos, em épocas eleitorais, ou eventos de protesto que pressupõem organização mais apurada, pois contam com a presença de grande número de pessoas e, em alguns casos, de verdadeiras multidões. [...]”. (LUNARDI, op. cit., p. 47)

estabelecer novas formas de comunicação (2014, p. 55). Portanto, a inserção desses shows nessas duas mobilizações possui significados distintos, diante das estratégias que esses grupos traçavam para reivindicar um espaço político democrático.

É necessário destacar esses pontos para compreender que tais diferenças poderiam implicar na presença e ausência de determinados artistas ligados à música. O debate político-partidário, que perpassava a vida cultural, relacionado à ascensão de “um movimento popular e sindical vigoroso nas periferias das grandes cidades”, levantava críticas às políticas aliancistas de classe que tinham como base o discurso nacionalista, uma das principais características da cultura nacional-popular (NAPOLITANO, 2017, p. 257). Assim, esse período é marcado pela crise do frentismo³⁷, proposto pelo PCB, e pela organização da chamada “nova esquerda”³⁸, tendo a fundação do PT como uma das expressões dessa corrente. Essa dissidência também repercutiu no movimento sindical, distanciando os pecebistas e passando a ser coordenado, em grande parte, por lideranças petistas (LUNARDI, 2016, p. 153).

Para falar de apresentações que de fato aconteceram, vale mencionar que essa estrutura do repertório musical proposto para o “Show da Vila Euclides” foi bastante similar com a do “Show 1º de Maio” de 1980, promovido pelo Centro Brasileiro Democrático (Cebrade)³⁹, e que também tinha o mesmo objetivo, arrecadar verbas para o Fundos de Greve paulista.

O que mais chama atenção nos shows confirmados para a Festa da Voz são as participações do Inti-Ilumani, Tarancón, Abílio Manoel, Conjunto Cuestarriba e Del Lopes (Déo Lopes)⁴⁰. Essa composição de artistas mostra uma forte presença da música folclórica e, principalmente, da conexão com a *Nueva Canción*, o que confere uma diferença com relação às propostas dos eventos ligados ao movimento

³⁷ O termo frentismo surgiu a partir da Internacional Comunista de 1935, quando os Partidos Comunistas propuseram a formação de “frentes de mobilização política e cultural locais ligadas à defesa da democracia e contra o fascismo” (DALMÁS, 2012, p. 13). Essa estratégia estava relacionada à integração de intelectuais e artistas ao Partido Comunista. Já na década de 1970, aqui no Brasil, isso partiu não só do PCB como dos próprios intelectuais e artistas militantes do Partido. Nesse momento, essa ideia já era vista como desgastada não só por outros setores da oposição como de membros e militantes do próprio partido.

³⁸ Segundo Napolitano, a “nova esquerda” teria sido formada por grupos que criticavam o nacionalismo e o dirigismo cultural dos comunistas, entre eles a esquerda católica e intelectuais radicais e socialistas que não concordavam com esses aspectos.

³⁹ O Cebrade foi fundado em 1978 e tinha como corpo de diretores, Oscar Niemeyer (presidente), Ênio Silveira (vice-presidente), Sérgio Buarque de Holanda (vice-presidente) e Antonio Houaiss (secretário-geral).

⁴⁰ A grafia correta é Déo Lopes, mas essa questão será abordada quando o artista for analisado.

sindical. Veremos adiante a trajetória desses músicos e como suas características e canções foram interpretadas por parte da imprensa brasileira. Isso ajuda a visualizar como o perfil do elenco da Festa da Voz tinha uma singularidade e expressava um caráter de integração cultural.

2.1

Conjunto Cuestarriba

Sobre o Conjunto Cuestarriba (Cuesta Arriba)⁴¹, foram poucas informações encontradas em pesquisas através de jornais, ensaios e fontes virtuais. Uma das lacunas é a própria origem dos integrantes, mas de acordo com um texto de 1982 do poeta e escritor peruano, Nicomendes Santa Cruz⁴² (2004), o grupo foi criado no Peru no início da década de 1970, com o nome de Manos Duras. Por volta de 1974, a partir dos trabalhos do músico peruano Celso Garrido Leca, houve uma grande difusão da estética da música folclórica boliviana e especialmente da NCCh, devido às parcerias desse artista com o Quilapayún e Inti-Illimani desde a queda de Allende. Essa influência na cena musical peruana trouxe modificações nas características dos grupos, como uma “orquestração eclética de violões, charango, bombo leguero, quenás e antaras” (CRUZ, 2004, p. 163). Segundo o autor, diante de fatores ideológicos, econômicos e artísticos, muitos conjuntos mudaram suas formações e foram rebatizados, como o próprio Manos Duras, que com a entrada de José “Lolo” Reyes (quena), Oswaldo Marquina (percussão), Daniel “Kiri” Escobar e Paco Guzmán (vocais, composição, charango e violão), passaram a se chamar Cuesta Arriba. Em 1975, deram início a viagens para Cuba, El Salvador e União Soviética, para difundir seu repertório, mas no ano seguinte o conjunto passou por novas mudanças com o ingresso do músico chileno Pepe Fariña.

Sua presença no Brasil também foi identificada a partir de duas notícias da imprensa paulista. A primeira é de março de 1979, publicada no periódico *A Tribuna* (SP), sobre a participação do conjunto em espetáculos realizados no Auditório dos Metalúrgicos (SP), antes do lançamento oficial do Movimento de Cultura Popular (MCP). O MCP foi resultado da integração de vários sindicatos de

⁴¹ Nas informações coletadas sobre o conjunto há uma variação na escrita, mas o que não indica a existência de dois grupos com o mesmo nome, diante das demais fontes encontradas.

⁴² Nicomedes Santa Cruz Gamarrá (1925-1992) foi poeta, cantor, pesquisador da cultura popular, jornalista, e apresentador de rádio e televisão.

trabalhadores da Baixada Santista e tinha como objetivo “promover a exibição e o debate da arte que realmente interessa ao trabalhador, sem ser uma iniciativa sectária”⁴³. É interessante que o conjunto peruano aparenta ser o único espetáculo musical, pois na listagem mencionada pelo jornal, os outros espetáculos foram peças de teatro, como *Eles não Usam Black Tie*⁴⁴ e *Dois na Mina*⁴⁵. Por isso, é bastante significativo que os organizadores desse festejo, diante do que foi colocado como os objetivos do MCP, convidaram um conjunto estrangeiro que, por sua vez, não dialogava muito com as peças citadas.

Já a segunda foi divulgada no *Diário da Noite* (SP)⁴⁶, em dezembro de 1979, em uma coluna sobre a programação da VI Festa do Imigrante. Na composição de shows há uma predominância de grupos de música folclórica de diversos lugares, mas destaco aqui o “Grupo Chaski de Folclore Latino Americano [sic]” e o “Grupo Sol Andino”, que seriam mais próximos das características do Cuesta Arriba. Essa participação serve como um indício (GINZBURG, 1986), o que permite identificar a passagem do grupo pelo Brasil e, cruzando com a última fonte que será apresentada, que eram realmente o Cuesta Arriba comentado por Nicomendes.

Sendo a primeira matéria de jornal de março de 1979 e outra de dezembro do mesmo ano, aparentemente o conjunto ficou um tempo considerável aqui no Brasil, tendo em vista o convite para a Festa da Voz que iria ocorrer no final de 1980. Em um canal do YouTube com o nome de um dos integrantes do Cuesta Arriba, Oswaldo Marquina⁴⁷, foi possível encontrar um álbum que, segundo a descrição, teve sua gravação realizada em São Paulo em 1979 e com uma nova formação,

⁴³ Um movimento para que a arte chegue ao povo. *A Tribuna*. São Paulo, n. 356, 17 mar. 1979, p. 14. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁴ A peça é de autoria de Gian Guarnieri, de 1958, e foi uma das obras de maior sucesso do Teatro de Arena. O tema central é sobre uma greve de operários, que tem como protagonistas moradores de uma favela e que também chama atenção para seus problemas socioeconômicos.

⁴⁵ Não foram encontradas informações sobre essa peça.

⁴⁶ Grande São Paulo. *Diário da Noite*. São Paulo, n. 16.577, 14 dez. 1979, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁴⁷ Canal Oswaldo Marquina. In: YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCvSnM96rAtFS02KkMStLJPg/featured>>. Acesso em: 09 de maio de 2022.

composta por José “Lolo” Reyes, Oswaldo Marquina, Carlos Lobo e Pedro Chavarrilla. As músicas foram remasterizadas em 2019 pela KGB Music.



Figura 8 - Frame do vídeo (estático) de uma das músicas do Cuestarriba, acompanhado de uma foto do conjunto, publicado pelo canal do YouTube de Oswaldo Marquina, 2020. Fonte: YouTube.

Na foto acima, da esquerda para direita, temos um integrante tocando o bombo leguero, seguido pelo charango, o terceiro com um violão e o último, que fica difícil de visualizar, poderia estar com uma flauta, sendo ela uma quena ou uma antara. O que chamou atenção ao escutar as músicas disponíveis é que todas são instrumentais. A utilização desses instrumentos, sua estruturação a partir das músicas folclóricas e a construção harmônica e melódica são características bastante semelhantes com relação à *Nueva Canción*, sobretudo à NCCh.

No entanto, apesar dessas similaridades, falta à música do Cuestarriba uma abordagem de temáticas sociais e, de certo modo, o caráter político, fundamental para a definição enquanto cancionero ligado à *Nueva Canción*. Aqui não discuto uma questão de gênero musical, mas sim de tentar perceber se o repertório do conjunto poderia se encaixar como parte do movimento. O que não se faz necessário excluir tal proximidade, se levamos em consideração a narrativa de Nicomendes e o período em que se formou o Cuestarriba, pois o contexto político e social dos países do Cone Sul é imprescindível para entender o processo de renovação musical que culminou na *Nueva Cancion*.

2.2

Tarancón

O Tarancón foi criado em São Paulo em 1973. Na trajetória do conjunto, participaram da formação artistas argentinos, bolivianos, mas em sua maioria brasileiros. Durante meados da década de 1970 realizaram grande parte de suas apresentações em universidades, tanto como convidados quanto para promover seus trabalhos. Assim, conseguiram um impacto significativo no público jovem, conquistando através de um repertório composto por músicas de artistas da *Nueva Canción*, um pouco de MPB e a partir do terceiro disco, com algumas músicas autorais. Segundo Tânia da Costa Garcia:

O Tarancón vivia essencialmente de shows, sobretudo em circuitos universitários. O movimento estudantil, velho conhecedor da fórmula arte e política como instrumento de mobilização social – criador e articulador dos Centros Populares de Cultura nos anos 1960 – com os centros e diretórios acadêmicos formalmente proibidos, retomava a mobilização, reunindo músicos, suas *performances*, a estética da canção e a juventude contra a ditadura. Se a MPB estava sob suspeita, um repertório de canções militantes, cantadas em “língua estranha” por uma banda independente, fora do circuito comercial, mostrava-se uma boa alternativa para escapar da vigilância e manifestar as agruras do presente. (GARCIA, 2021, p. 162)

O conjunto, a partir dessa dinâmica, percorreu diversas regiões do Brasil até meados dos anos 1980 com a formação original, composta por: Miriam Miráh, Emílio Nieto (espanhol), Marly Pedrassa, Alice Lumi, Halter Maia, Jair do Nascimento (Jica) e Juan Falú⁴⁸. A questão da “língua estranha” como alternativa para escapar da vigilância, colocada pela autora, é algo que aparece tanto nas pesquisas sobre a passagem da *Nueva Canción* no Brasil, quanto nas falas dos ex-integrantes do Tarancón em entrevistas. Concordo que isso se aplica para artistas e conjuntos que tinham seu repertório majoritariamente composto por canções em espanhol, com predominância de instrumentos que não eram comuns aqui no Brasil. Entretanto, acredito que deva ser enfatizado que isso era possível devido a soma desses fatores, não só pelo idioma, pois alguns artistas brasileiros foram censurados por composições em espanhol, como o caso da música *La festividad* de Gonzaguinha, que foi vetada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas em 1973⁴⁹.

⁴⁸ Violonista e compositor popular argentino exilado no Brasil.

⁴⁹ Esse caso é analisado melhor no capítulo 3.

Durante seu período de atividade, o Tarancón também gravou oito discos, sendo três deles de maior relevância no que diz respeito ao repertório musical: *Gracias a la vida* (1976), *Lo único que tengo* (1978), *Rever Minha Terra* (1979). O primeiro e o segundo LP do grupo é composto por músicas da *Nueva Canción* de diversos países da América Latina, mas em boa parte da NCCh, com canções de Violeta Parra, Victor Jara e Rolando Alarcón. Sobre o segundo LP, Natália Ayo Schmiedecke comenta sobre a preocupação estética que o Tarancón teve, além de sua influência pela NCCh:

A mescla de instrumentos de distintas procedências e a tendência a mover o folclore do papel funcional para o artístico por meio de diferentes recursos musicais também são marcas da Nueva Canción presentes no LP. A influência dos conjuntos chilenos, que haviam gravado anteriormente algumas canções, é especialmente perceptível. (SCHMIEDECKE, 2019, p. 6)

Vale lembrar que nesse período a possibilidade de escutar músicas da NCCh aqui no Brasil já não era algo tão raro. A gravadora Copacabana foi uma importante difusora dessas músicas, prensando cópias de gravações originais em meados dos anos 1970. Inclusive, foi a mesma que produziu alguns LPs do grupo. Já no terceiro disco, o Tarancón estreou um trabalho autoral em que buscava mesclar “timbres e elementos sonoros típicos do cancionero latino-americano com o universo da MPB”, sem abandonar o comprometimento com temáticas políticas e sociais (GARCIA, 2021, p. 166). Em 1980 lançaram o *Bom Dia*, o último com a formação original, em que deram continuidade às músicas autorais, mas dessa vez com mais otimismo, “sinalizando os avanços da abertura política” (GARCIA, 2021, p. 170).

A atuação do conjunto em espaços universitários e sua relação com esse público será analisada com mais profundidade no quarto capítulo. No momento, o importante é destacar como foi programada a sua presença na Festa Voz, diante do que foi divulgado pelo jornal:

O Grupo Tarancón, que esteve no lançamento do jornal em março, não apenas estará presente como montará uma barraca, para venda de seus discos e de quadros do Felix, um de seus integrantes, que também é pintor.⁵⁰

A participação do grupo ia para além da apresentação musical. Com a venda de discos seria possível difundir seus trabalhos de uma forma distinta dos shows,

⁵⁰ Esta festa vai colar. *Voz da Unidade*. São Paulo, n. 34, nov. 1980, p. 16. Biblioteca Salomão Malina.

pois a pessoa que comprasse poderia continuar escutando suas músicas em casa, além de apresentar o Tarancón para amigos e familiares. No que diz respeito aos quadros do integrante Felix, esses podem ser pensados como expressão de outros elementos culturais dos países que foram palco da estruturação da *Nueva Canción*.



Figura 9 - Capa do LP Rever Minha Terra do Tarancón, produzida por Felix. 1979.

No terceiro disco do grupo, *Rever Minha Terra*, percebe-se que o desenho possui características similares com a estética das representações das divindades dos povos andinos. Ao mesmo tempo, a imagem traça um diálogo com o título do álbum, indicando qual terra eles queriam rever. Apesar de ser o único disco que explora especificamente esses elementos visuais⁵¹, isso mostra como havia uma preocupação em divulgar essa cultura dos países vizinhos e que, enquanto uma forma de valorizá-la, fazia parte da mensagem artística que o grupo queria transmitir.

⁵¹ Nos discos anteriores, o trabalho gráfico também tinha referências à cultura ou aos povos latino-americanos, mas diferente do que é apresentado em *Rever Minha Terra*.

Outro ponto relevante é que eles também tocaram na festa de lançamento do *Voz da Unidade*. Assim, a repetição do conjunto na programação revela que, provavelmente, houve um impacto positivo da apresentação realizada no início do ano. Isso aponta para como nesse período o Tarancón alcançou outros públicos e não ficou restrito aos circuitos universitários. De acordo com Garcia (2021), no final da década de 1970, o conjunto foi convidado por sindicatos do ABC para se apresentar nas mobilizações. Também participaram do show de abertura do 29º Congresso da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), junto de artistas da MPB, como Chico Buarque, Francis Hime e Milton Nascimento.

2.3

Abílio Manoel

A trajetória de Abílio Manoel é muito interessante para perceber a circulação cultural a partir da ideia de fluxo apresentada por Fredrik Barth. Através dessa perspectiva podemos entender que um dos motivos da presença da NCCh no repertório musical brasileiro foi a circulação de pessoas, sobretudo através das trocas culturais. Ainda que a cultura seja um conjunto de ideias e conceitos e tenha “agregados padronizados de algumas ideias compartilhadas”, esse padrão não deve ser visto como “um mosaico de unidades delimitadas e homogêneas internamente” (BARTH, 2005, p. 17). Mesmo que seja possível reconhecer semelhanças nas expressões simbólicas da NCCh, para brasileiros e chilenos, não há uma uniformidade, diante das diferentes formas que essa experiência é concebida. Por isso, a trajetória de Abílio serve como lente para visualizarmos um dos caminhos desse processo histórico de circulação da NCCh.

Em 1967, Abílio representou a USP no *Primer Festival Latinoamericano de la Canción Universitaria*, realizado no Chile e sendo vencedor na categoria “composição”. Lá ele teve seu primeiro contato com as músicas de Victor Jara e Violeta Para. Ao retornar para o Brasil, deu continuidade a sua carreira musical. Participou em 1968 do Festival Internacional da Canção (FIC) e, em 1969, ano em que gravou seu primeiro LP, do II Festival Universitário promovido pela TV Tupi. Segundo Garcia, nesse período suas músicas eram predominantemente românticas, o momento mais politizado ocorreu um pouco depois, já mais próximo do final dos anos 1970 (GARCIA, 2021, p. 173).

Em 1975 criou o conjunto Terra Livre, lançando em 1976 o disco *América Morena*, com composições em português e, em algumas músicas, uma frase ou outra em espanhol. Ainda que sejam poucas, o álbum apresenta canções com temáticas de caráter político. Sobre os instrumentos, há uma mescla entre os de origem andina, como a *zampoña*, quena e charango, e outros mais “regionais”, como a viola de doze cordas, mas o que sobressaía era uma sonoridade mais próxima das músicas da MPB. Mais tarde, em 1977, Abílio iniciava sua carreira como produtor e locutor no programa América do Sol, transmitido pela Rádio Bandeirantes FM, em que reproduzia durante uma hora músicas da *Nueva Canción* chilena, argentina e cubana, além de músicas folclóricas de outros países latino-americanos. Entre uma canção e outra, comentava sobre as características estéticas e culturais das composições, os perfis dos artistas, algumas histórias por traz das produções musicais e, com isso, conseguia demonstrar o valor simbólico desses repertórios como expressão das lutas políticas, sobretudo, como símbolo da resistência contra as ditaduras.

América do Sol também proporcionou a produção de quatro LPs⁵², o *América do Sol I e II*, lançados respectivamente em 1978 e 1979, *América do Sol Especial*⁵³ e *Nova Canção de Chile* (1978). As músicas de *América do Sol I e II* foram selecionadas pelo próprio Abílio, com pontuais momentos para a música de protesto, mas sendo em grande parte folclóricas e românticas, apesar de concentrar artistas que tinham como marca a canção engajada. Nessas escolhas, percebe-se a predominância da NCCh, com Victor Jara, Quilapayún, Inti-Illimani, Rolando Alarcón, Violeta, Isabel e Ángel Parra. Além desses nomes, temos Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui e Las Cuatro Brujas. Em *América do Sol Especial* há a mesma tendência, mas com uma diferença que é a canção “Para não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, como a última faixa do lado B. Essa que foi uma espécie de hino contra a ditadura, reflete a partir de sua presença no LP, depois de anos censurada, como a radicalidade do regime estava diminuindo (GARCIA, 2021, p. 183). Vale ressaltar, diante do que já foi analisado aqui, que isso não significa que a proposta de “abertura” foi harmônica e respeitosa.

⁵² Para uma análise mais apurada dos discos, ver mais em: GARCIA, op. cit., p. 182-184.

⁵³ Não há conhecimento sobre a data de lançamento, mas deve ter ocorrido aproximadamente entre 1978 e 1979.

No disco *Nova Canção de Chile* a proposta é mais focada no repertório da NCCh. Ainda assim, há um espaço para conjuntos da Música Típica Chilena⁵⁴, como Los Huasos Quincheros. Em comparação aos discos mencionados, esse possui um número maior de canções alinhadas ao caráter militante dos artistas, por exemplo “Mi Patria” do Quilapayún e “Los pueblos americanos” de Violeta Parra. O que é interessante sobre esses álbuns produzidos por Abílio é a repercussão por parte da imprensa brasileira, colocando em evidência opiniões sobre a circulação da NCCh no Brasil.

Através de uma coluna publicada pelo *A Tribuna*, em março de 1979, e outra no *Jornal do Brasil*, de julho de 1979, foi possível identificar esse debate. Mesmo que essa percepção estivesse pautada por jornalistas e críticos de música, ela também é um indício da recepção do cancionero por um público mais amplo.

Os comentários referentes ao disco *Nova Canção de Chile* foram divulgados no jornal *A Tribuna*, na coluna “Achados e Perdidos” do crítico e jornalista Francisco Teixeira Rienzi⁵⁵. Ele também comenta o lançamento do LP *Viva Chile*, do Inti-Illimani, que é fundamental para compreender sua perspectiva sobre esse repertório.

Com matrizes procedentes de Luxemburgo (Alemanha Ocidental), dois novos discos de músicos e instrumentistas chilenos são lançados por aqui: *Viva Chile*, do grupo Inti-Illimani (Copacabana) e *Nueva Cancion de Chile* (realização da Bandeirantes Discos e distribuição da WEA). O conjunto Inti-Illimani sai-se muito bem nos números instrumentais, **pecando por excesso de didatismo nas faixas cantadas**. Em *Nueva Cancion de Chile*, a presença de Violeta Parra (inclusive Casamiento Negros, já gravada por Milton Nascimento), Victor Jara, Patricio Manns e outros. A faixa que nos despertou maior atenção é de autoria e interpretação de Tita Parra: A Los Cantores del Mondo, **onde a autenticidade supera quaisquer desvios planfetários**.⁵⁶ [grifos do autor].

É curioso que, para Rienzi, o caráter militante das canções é algo desgastante. Ao falar sobre o “excesso de didatismo” do Inti-Illimani, chama atenção que esse tipo de crítica é parecido com o que era posto em relação aos trabalhos que ainda seguiam o nacional-popular. Ou seja, para o jornalista essas músicas tinham a

⁵⁴ Tendência estruturada a partir da década de 1920, a partir da “crescente migração de grupos de origem rural para as cidades” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 46). A principal característica era a reinterpretação urbana de canções do campo.

⁵⁵ RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. *A Tribuna*. São Paulo, 18 mar. 1979, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁵⁶ Ibid.

intenção de criar uma consciência social e política, o que não deveria ser atrelado à produção artística. Contudo, o nacional-popular foi uma das bases do movimento da NCCCh e estava diretamente ligado às experiências individuais dos artistas, assim como na experiência coletiva durante o governo de Allende. O destaque para a “A Los Cantores del Mondo” de Tita Parra, em *Nova Canção de Chile*, confirma essa visão de Rienzi ao aclamar que essa “supera quaisquer desvios panfletários”.

Esse posicionamento se repete em outras duas publicações desse crítico sobre produções envolvendo a *Nueva Canción*, que inclusive também são de 1979. Na edição do jornal *A Tribuna* de 30 de agosto, Rienzi fala sobre dois discos, *Hermano Americano* de Martins Coplas⁵⁷ e a coletânea *América Latina Canta*, composta por canções de Mercedes Sosa, Juana Azurduy, Victor Jara, Inga e Tita Parra. Seu comentário diz o seguinte:

Seria interessante observar que o cancionero latino-americano, mesmo estando impregnado de teor contestatário, não rescende a demagogia. Talvez a própria ligação telúrica da maior parte desses compositores impeça a falta de autenticidade.⁵⁸

Exatamente um mês depois, em 30 de setembro o jornalista publica outra crítica sobre três LPs que seriam lançados pela gravadora Copacabana: *La Peña de Los Parra* de Isabel e Ángel Parra; *Te Recuerdo Amanda* de Victor Jara; e *Cantata Popular Santa María de Iquique*⁵⁹ do Quilapayún. Destaco especialmente sua impressão sobre o disco de Jara:

Te Recuerdo Amanda, o principal elepê de Victor Jara lançado no Brasil, constituiu-se numa grande decepção. Ao contrário de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra e Pablo Milanés, Victor deu demasiada ênfase ao didatismo político, deixando em segundo plano o fator música.⁶⁰

O didatismo e o teor contestatário eram fatores que o crítico repudiava, mas que não pode ser vista somente como uma de suas características individuais. Essa repulsa aos aspectos mencionados também representava discursos no meio intelectual, principalmente no campo artístico-cultural, que não concordavam com a politização da canção. Dessa forma, percebe-se como há uma disputa de espaço

⁵⁷ Apesar de não ser analisado nesta pesquisa, foi encontrada uma notícia de 1979 no jornal *O Pioneiro*, do Rio Grande do Sul, que destaca a apresentação do artista com o repertório desse disco.

⁵⁸ RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. *A Tribuna*. São Paulo, n. 158, 30 ago. 1979, p. 12. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁵⁹ Essa produção será abordada no capítulo 4.

⁶⁰ RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. *A Tribuna*. São Paulo, n. 189, 30 set. 1979, p. 22. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

tanto no mercado fonográfico quanto na legitimidade artística, em que esse tipo de comentário veiculado em um jornal tinha a pretensão de formar opiniões sobre o que poderia ser considerado “bom” e “ruim”.

O jornal *A Tribuna* apoiou o golpe de 1964 e se manteve inclinado a uma postura conservadora, mesmo que tenha contrariado alguns discursos do regime⁶¹. Por um lado, a opinião do jornalista demonstra como naquele período as características do nacional-popular sofriam críticas por parte de conservadores, por outro explicita o incômodo desse setor com as temáticas abordadas pela NCCh. Outro ponto sobre o perfil de Rienzi pode ser identificado na mesma coluna, ao comentar sobre o novo disco da cantora Joyce, o que revela como era o posicionamento desse crítico para além da *Nueva Canción*. De uma forma depreciativa, o jornalista aponta que sua “pouca receptividade” poderia ser por “falta de carisma” e a coloca em comparação com outras artistas brasileiras, elencando Nara Leão como “a musa do protesto”, Gal Costa com “forte apelo sensual e pernas à mostra”, Elis Regina “a imagem dúbia da dona de casa e musa do protesto”, além das que nomeia como de “segundo time”, as quais também teriam o “apelo extramusical”, sendo Fafá de Belém com “decotes exagerados” e “a mãe de santo tipo exportação” de Clara Nunes. Essa caracterização que dissocia as artistas de seus trabalhos e atrela o sucesso às aparências, colocando como um “apelo extramusical”, seria a justificativa de Rienzi do que faltava na carreira de Joyce. Uma concepção que expressava o machismo da época e que, por sua vez, desrespeitava o trabalho dessas cantoras. Por isso, o tom da crítica realizada pelo jornalista não estava baseado somente em preceitos técnicos e estéticos da música, sua forma de conceber o mundo também estava inserida e isso diz muito sobre a sua identidade.

Já os LPs *América do Sol* e *Nova Canção de Chile* foram mencionados na coluna “Acontece”, do *Jornal do Brasil*, escrita pelo jornalista e crítico musical Tárík de Souza, ao anunciar um terceiro álbum produzido pelo selo Bandeirantes

⁶¹ De acordo com o artigo “O discurso do jornal *A Tribuna* sobre a eleição e a cassação de Esmeraldo Tarquínio” (OJEA; DE MELLO, 2022), o discurso do jornal seria incongruente, devido ao repúdio à ideia de que a autonomia de Santos poderia ser cassada, ao mesmo tempo em que também aponta para reproduções dos discursos dos militares sobre perseguições e prisões. Isso seria parte da negociação do jornal com seu público (CRUZ; PEIXOTO, 2007), mas o que, a meu ver, não retira uma predominância do caráter conservador.

Discos, *América Latina Canta*. Nela, Tárík elogia o lançamento de mais uma antologia das músicas dos países vizinhos:

Mais uma robusta antologia da música latina sai em selo Bandeirantes Discos, *América Latina Canta*. Depois de *América do Sol* e *Nueva Canción de Chile* desfilam, entre outros, com o espaço máximo de uma faixa cada os grupos Quilapayún, Inti-Illimani, Los Folkloristas, Los Curacas e as cantoras Mercedes Sosa, Isabel e Tita Parra. Espera-se, com êxito de tantos picadinhos, que o caminho se abra à edição de LPs inteiros de cada artista, especialmente o ainda inédito Victor Jara, contemplado com a solitária Inga nesse LP.⁶²

Aqui fica clara a distinção entre os comentários dos críticos, principalmente por reivindicar a prensagem de discos completos de artistas da *Nueva Canción*. A menção ao grande nome da NCCh, Victor Jara, indica como Tárík enxergava o significado desse repertório e que tinha conhecimento sobre o movimento. Ao mesmo tempo, quando fala dos “picadinhos”, se referindo ao *América do Sol* e *Nova Canção de Chile*, nota-se que ele atribuiu um êxito às produções. O que de certa forma pode ser levado em consideração através do lançamento dessa outra antologia, pois caso os anteriores não tivessem um impacto positivo isso poderia não ter ocorrido, devido a predominância de outros estilos musicais no mercado fonográfico.

Desse modo, Tárík estaria defendendo e valorizando os conteúdos das músicas da NCCh, o que é contrastante em relação à Rienzi. Isso também está ligado ao seu perfil e ao jornal em que escreve. Tárík iniciou sua carreira em 1968 e teve passagem pelo *Opinião* e *O Pasquim*, além de outros jornais. Destaco esses dois pelo caráter oposicionista à ditadura, o que nem sempre era claro e muito menos consensual pelo *Jornal do Brasil*. Sendo assim, o percurso na imprensa ajuda a entender tanto o seu posicionamento político quanto o seu distanciamento da perspectiva de Rienzi. O *Jornal do Brasil* realizava uma grande negociação com seu público, pois enquanto mantinha uma postura liberal em certos aspectos, como na economia, também criticava determinações do regime militar, tal qual a edição do “pacote de abril”, quando foi decretado o recesso do Congresso Nacional em 1977⁶³. Mais à frente, veremos que esse não foi o único momento em que o *Jornal*

⁶² SOUZA, Tárík de. Acontece. *Jornal do Brasil*, Caderno B, Música Popular. Rio de Janeiro, 21 jul. 1979, p. 4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

⁶³ FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. *Jornal do Brasil*. In: Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil. *Dicionário Histórico Biográfico*

do Brasil publicou alguma coisa sobre a NCCh e que, na verdade, foi um dos poucos periódicos que dedicou suas páginas para apresentar um conjunto da NCCh, o Inti-Illimani.

A figura de Abílio Manoel irá retornar nos próximos capítulos, mas é preciso fechar os pontos levantados aqui. É visível que em sua viagem para o Chile, em 1967, houve um contato extremamente significativo com a NCCh. Ainda que essa influência não tenha sido de imediato em seus trabalhos, os elementos do cancionero latino-americano foram aparecendo gradativamente, o que está interligado ao que o próprio contexto possibilitou.

2.4

Inti-Illimani

Agora, o convidado especial da Festa da Voz, o Inti-Illimani. Para falar desse conjunto irei apresentar algumas informações retiradas de pesquisas acadêmicas, mas diante do que é proposto metodologicamente para esta investigação, o foco da análise será a partir de jornais produzidos no Brasil.

O próprio nome do grupo já aponta para elementos culturais que compõem a base de suas características, em que *Inti* significa “sol”, em quéchua⁶⁴, e *Illimani* significa “águia dourada”, no idioma aimará. Além disso, *Illimani* também é o nome de uma montanha em La Paz, na Bolívia, que é muito simbólica para os povos indígenas. Essa relação com a cultura dos povos andinos ainda é uma marca desse conjunto, expressa no repertório cantado e nos instrumentos utilizados. Formado em 1967 através da *Penã de la UTE* (Universidade Técnica do Estado), o Inti-Illimani começou sua trajetória como um quinteto, composto por Jorge Coulón (voz e violão), Max Berrú (voz e bumbo), Pedro Yáñez (voz e violão), Horácio Durán (voz e charango) e Horacio Salinas (voz e violão). Entre 1967 e 1973, alguns integrantes saíram e foram substituídos, como Pedro Yáñez. Depois de algumas mudanças nesse período, o quinteto passou a ser um sexteto e, com a entrada de José Seves (voz, violão e percussão) e José Miguel Camus (quena), seguiram unidos

Brasileiro. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>> Acesso em: 10 de maio de 2022.

⁶⁴ O quéchua é uma família de línguas indígenas da região dos Andes na América do Sul. Atualmente o quéchua é um dos idiomas oficiais do Peru e da Bolívia, assim como o espanhol e o aimará, este último citado logo em seguida no texto.

com essa formação até 1978, quando Marcelo Coulón (voz, violão, quena e flauta doce), irmão de Jorge Coulón, ficou no lugar de José Miguel Camus.

Ainda no início de carreira, o conjunto viajou para Argentina com o intuito de realizar pesquisas de campo, mas não tiveram tanto êxito. Mesmo assim, adquiriram novos instrumentos, discos e se apresentaram em algumas *peñas* folclóricas (SCHMIEDECKE, 2015, p. 143). Um ponto importante para compreender a trajetória desses músicos é o contato com a Juventude Comunista (*la Jota*), organização que era muito presente no movimento estudantil da UTE. Como foi colocado na introdução deste trabalho, as *peñas* eram locais que possibilitavam estabelecer redes de apoio e que havia uma forte presença de integrantes do PCCh, sobretudo na *Peña de los Parra*.

Esse contato estimulou muitos estudantes a ingressarem na Juventude Comunista e, através dela, houve uma maior abertura para o processo de renovação musical com a criação do selo *Jota Jota*, posteriormente renomeada para *Discoteca del Canto Popular* (DICAP). O primeiro disco gravado foi *X Viet-nam* do Quilapayún, em 1968, a partir de uma campanha promovida pelo jornal comunista *El Siglo* que tinha o intuito de selecionar representantes para o IX Festival Mundial das Juventudes e dos Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade. O periódico encarregou o selo recém-criado para “editar um disco que demonstrasse a ‘inquietação’ da juventude chilena com as questões colocadas pelo evento” (SCHMIEDECKE, 2015, p. 66). Entre 1969 e 1972, o Inti-Illimani lançou quatro LPs, dois *singles* e um EP pela DICAP.

No que diz respeito ao repertório do grupo, Schmiedecke chama atenção para uma grande quantidade de temas amorosos em suas canções e de músicas instrumentais. No entanto, a historiadora também aponta que isso não os distanciava da proposta central, que era a unidade latino-americana, pois essa característica estava presente na diversidade de gêneros andinos⁶⁵ e tradicionais⁶⁶ reproduzidos. Um elemento que sobressai nas produções do Inti-Illimani é o arranjo instrumental, pela variedade e mescla de instrumentos, além de destacá-los mais do que a voz, o

⁶⁵ Alguns dos gêneros andinos identificados por Schmiedecke foram: *carnavalito*, *cachullapi*, *bailecito*, *taquirari*, *yaraví*, *sikuriada*, *sanjuanito*, *albazo*, *huayno* e *vidala*.

⁶⁶ Entre eles, foram: gêneros tradicionais chilenos (*tonada*, *cueca*, *sirilla*, *rin*, *cachimbo*), argentinos (*zambas*), bolivianos (*saya*, *morenada*), venezuelanos (*zoropo*), mexicanos (*corrido*, *petenera*) e caribenhos (*son-guajira*).

que ocorria de forma contrária nas obras de outros cantores e conjuntos, como o Quilapayún.

A conjuntura da Guerra Fria era algo que impactava diretamente no ambiente político chileno. O imperialismo norte-americano foi constantemente criticado por militantes de esquerda, socialistas e comunistas, sendo um dos fatores principais do embate entre os artistas da NCCh e as produções musicais estrangeiras, principalmente dos EUA. Isso pode ser percebido em um trecho da contracapa do LP *Inti-Illimani*, de 1969, em que o conjunto põe-se “contra a pressão alienante que se exerce sobre nossos povos, tendente entre outras coisas a erradicar e suplantar as culturas básicas e originárias da América Latina” (INTI-ILLIMANI apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 106). Em uma entrevista para a revista *Ramona*, em 1972, o grupo diz defender o cultivo da música latino-americana como uma proteção ao imperialismo cultural⁶⁷. Dessa forma, é visível o entrelaçamento de sua intenção de promover uma unidade latino-americana com o posicionamento político sobre o contexto.

Esse ponto é crucial para compreendermos que o anti-imperialismo, enquanto elemento comum compartilhado entre setores da esquerda nos países do Cone Sul, pode ter sido um dos aspectos pelos quais a NCCh foi incorporada nos repertórios de ações coletivas da resistência cultural brasileira. Sobre isso, Napolitano comenta que no interior da arte engajada brasileira, “o projeto de uma estética nacionalista e anti-imperialista conviveu com a busca de uma estética cosmopolita e contemporânea, matizando a tendência ao nacionalismo e à folclorização” (NAPOLITANO, 2017, p. 241). Ou seja, enquanto no Chile a folclorização e o nacionalismo estiveram fortemente presentes na estruturação da NCCh, aqui no Brasil isso foi diversificado diante da “tensão entre o dirigismo partidário e a busca de liberdade de expressão e criação, sobretudo entre os artistas de matriz comunista” (2017, p. 241).

Ademais, o Inti-Illimani foi um dos conjuntos da NCCh que apoiou a candidatura de Salvador Allende para a presidência em 1970, participando de comícios e gravando canções a favor de sua campanha. Com uma proposta de reformas sociais e com a intenção de diminuir os altos níveis de pobreza, sobretudo

⁶⁷ La vuelta a América en seis guitarras: Inti Illimani, *Ramona*, Santiago, vol. 2, n. 18, 29 fev. 1972, p. 39. Disponível em: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75201.html>>. Acesso em: 18/05/2022.

no interior do Chile, houve uma expectativa de grande parte da população sobre essas mudanças, o que também implicou na mobilização de artistas e intelectuais. Outro objetivo no programa de governo de Allende era aproximar as “massas” das atividades artísticas, o que aparece no disco de 1970 do Inti-Illimani, *Canto al programa*, com a música *Canción de la nueva cultura* (SCHMIEDECKE, 2015, p. 111). Após a vitória da Unidade Popular (UP)⁶⁸, o então Governo Popular de Allende reconheceu a NCCh como uma “arte oficial”, elegendo paralelamente Víctor Jara, Isabel Parra, Inti-Illimani e Quilapayún como Embaixadores Culturais. Essa nomenclatura não ficou restrita ao contexto chileno, como aponta uma pequena notícia de 1974, do *Jornal do Brasil*, ao comunicar as atividades do conjunto Quilapayún no exílio, sob o título “Embaixadores no exílio”⁶⁹. No golpe militar de 11 de setembro de 1973, o Inti-Illimani estava em turnê na Europa. Sem a possibilidade de retorno, permaneceram na Itália, onde se estabeleceram durante o período do exílio.

Mas qual imagem do grupo foi construída aqui no Brasil? Quais foram os significados atribuídos às canções e aos sons dos instrumentos? Já vimos que esse cancionista esteve presente em discos dos próprios artistas desse movimento, prensados por gravadoras brasileiras, como também em coletâneas, no programa América do Sol da Rádio Bandeirantes FM, nas interpretações de conjuntos brasileiros que se propunham apresentar esse repertório e em eventos artístico-culturais.

O retrato do Inti-Illimani através de matérias jornalísticas serve então como pistas de como seus trabalhos foram interpretados no contexto ditatorial brasileiro. Para essa análise foram selecionadas duas publicações, uma da *Revista de Domingo* do *Jornal do Brasil*, de 1978, e outra do *Voz da Unidade*, de 1980, ao anunciar a presença do conjunto na Festa da Voz.

Antes de prosseguir é necessário destacar algumas características específicas da *Revista de Domingo* enquanto fonte. Diferentemente do jornal, a revista possui uma diagramação que permite uma maior quantidade de imagens e abre mais

⁶⁸ Coalização de esquerda formada para apoiar a candidatura de Salvador Allende, composta pelos seguintes partidos: Partido Socialista (PS), Partido Comunista Chileno (PCCh), Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU), Ação Popular Independente (API), Partido Radical (PR) e Partido Socialdemocrata (PSD).

⁶⁹ Embaixadores no exílio, *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, n. 81, 28 jun. 1974. p. 8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

espaços para os conteúdos principais, tendo em média quatro páginas para os que consideram relevantes. Além disso, como o próprio nome indica, ela era publicada somente aos domingos, um dia que, teoricamente, seu público teria mais tempo para ler as matérias. A composição dos assuntos também é importante. Nessa edição analisada, estão presentes as seguintes reportagens e seções (em ordem): problemas ambientais no Pantanal; a experiência da atriz Candice Bergen no filme dirigido por Lina Wetmuller; seção de charge do Henfil; artigo sobre doenças mentais relacionadas à personalidade; a fortuna de Daniel Ludwig; beleza associada ao ato de se maquiar; as cartas inéditas de Bóris Pasternak; Inti-Illimani; e por fim as seções de jogos, horóscopos, quadrinhos e uma crônica por Fernando Veríssimo. Na capa, está em destaque uma foto da atriz Candice Bergen.

Segundo um artigo de Heloisa Helena de Oliveira Santos (2011), a *Revista de Domingo* recebeu uma nova diagramação em 1959 e, em suas edições seguintes, apresenta “destaques para temáticas sobre o mundo doméstico, temas associados às artes e a vida de artistas” (p. 1) e sobre moda. Ela ressalta que nesse começo a própria revista dizia possuir “12 páginas especialmente para mulher” e que, aqui com suas palavras, “naquele período, eram considerados ‘assuntos femininos’” (p. 1). Assim, a autora além de criticar essa separação de conteúdos ao longo do texto, que direcionava para o “padrão” feminino idealizado pelo jornal, também aponta para pretensão inicial do semanário. Na edição de 1978 em questão, percebe-se que isso ainda era presente, a exemplo da capa e das notícias sobre “beleza” e a trajetória de Candice.

Essa constatação é fundamental para compreender onde está inserida a reportagem sobre o Inti-Illimani, pois se difere dos aspectos técnicos do jornal. Não me refiro especificamente ao público, porque acredito que ao enquadrar os leitores perpetua-se uma visão em que o periódico era a leitura dos homens, enquanto o semanário das mulheres. Na verdade, coube aqui assinalar a intenção da *Revista de*

Domingo em direcionar suas publicações às mulheres, ou seja, quem buscavam como interlocutores.



Figura 10 - Páginas iniciais da reportagem sobre o Inti-Illimani. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo, ano 3, nº 93, jan. 1978, p. 30-33. Hemeroteca Digital.

Primeiro, gostaria de chamar atenção para as primeiras páginas da matéria. Como pode ser visto na imagem acima, foi reproduzida uma foto do Inti-Illimani realizando um show. Nota-se que, mesmo em preto e branco, é possível ter uma dimensão do público que estava assistindo, o que aponta para o significado por trás dessa escolha, representar a amplitude do conjunto e traçar uma intertextualidade com a pequena chamada no canto superior esquerdo, que diz o seguinte:

Cantando o anseio de liberdade latino-americana, produzindo boa música com seus instrumentos estranhos, seis rapazes, unidos pela arte e pela política, estão fazendo sucesso na Europa já saturada das estridências pop.⁷⁰

Assim, a imagem reforça esse sucesso alcançado ao mesmo tempo que instiga o leitor a conhecer sobre o Inti-Illimani. E esse curto comentário é interessante de se analisar. A “boa música” é associada aos “instrumentos estranhos”, o que não deixa de ser outra estratégia para atrair o público, mas que na verdade indica como a sonoridade do grupo era percebida de antemão. Isso também pode ser um indício

⁷⁰ NETTO, Araújo. Inti-Illimani, a voz de Latino-América. *Jornal do Brasil*, Revista de Domingo. Rio de Janeiro, ano 3, n. 93, jan. 1978, p. 30. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

de um dos elementos que de fato aguçava a curiosidade de quem os escutava pela primeira vez. A visão de uma Europa “saturada das estridências pop” parece, de certo modo, colocar o repertório dos chilenos em um viés alternativo, que não estaria ligado ao *mainstream*.

A reportagem foi escrita pelo correspondente internacional do *Jornal do Brasil*, Araújo Netto (Francisco Pedro de Araújo Neto), que residia na Itália. O título escolhido pelo jornalista, “Inti-Illimani, a voz de latino-américa”, mostra um jogo de palavras que revela empatia com o conjunto, trocando América Latina ou latino-americana por “latino-américa”, como é falado em espanhol. Mesmo que esteja posto que eles são “a voz”, no singular, o conteúdo da matéria aborda as relações do Inti-Illimani com Victor Jara e o Quilapayún, além das influências de Violeta Parra e Margô Lojola.

De um modo geral, os enfoques do texto estão na apresentação do grupo – citando os nomes e idades dos integrantes, os instrumentos e o que significa Inti-Illimani -, na relação entre arte e política em sua trajetória e na carreira no exílio. Entre os comentários de Araújo Netto há depoimentos de alguns dos músicos, o que permite que eles mesmos falem de suas experiências, sem que essas ficassem contidas na narrativa do jornalista. Nesses relatos, o conjunto aborda a importância dos instrumentos para sua sonoridade, apontando que “a riqueza sonora ligada a uma tradição popular está desaparecendo, está sendo subjugada pela cultura da grande cidade, geralmente ligada à cultura norte-americana e européia”⁷¹. Aqui é enfatizado novamente o caráter anti-imperialista, que estava presente desde o início da formação do Inti-Illimani. Também comentam sobre o pensamento político como fator de união do grupo, suas impressões das primeiras apresentações no Chile – um público majoritariamente de estudantes universitários que relutou em entendê-los e aceitá-los⁷² -, suas experiências nos shows em lugares como Estados Unidos, URSS, Espanha e países da América Latina, como Venezuela, México e Cuba, além do próprio reconhecimento enquanto difusores da música e dos instrumentos andinos no Chile.

Em grande parte das falas, eles transmitem uma indignação perante a situação política, social e cultural chilena, defendem suas características musicais como parte de seu posicionamento político e demonstram como ficaram contentes com a

⁷¹ Ibid. p. 32.

⁷² Ibid.

boa recepção do público estrangeiro. Sobre esse impacto internacional, a reportagem chama bastante atenção, como aparece no destaque no meio do texto. São apresentados os números de concertos realizados no exterior, os continentes em que já tocaram (ao invés de mencionarem alguns países) e uma espécie de mosaico dos cartazes e panfletos de divulgação dos shows.



Figura 11 - Destaque da reportagem localizada no meio do texto. Jornal do Brasil, Revista de Domingo, ano 3, nº 93, jan. 1978, p. 30. Hemeroteca Digital.

É interessante que esse “desconhecimento” aparece outras vezes no texto, seja falando dos instrumentos ou do próprio repertório do conjunto. Isso revela também o motivo do jornalista utilizar a palavra “estranho” na caracterização de alguns elementos do grupo. Assim, podemos perceber que a NCCh era vista como algo que não estava presente no cotidiano, como um objeto cultural que estava distante do que era visto como comum. Na pesquisa realizada para este trabalho, não foram encontradas matérias de jornais brasileiros que fossem semelhantes a essa, sobretudo no final da década de 1960 e início de 1970, quando ocorre a consolidação do movimento da NCCh. Claro que isso está relacionado ao contexto ditatorial, principalmente se levarmos em conta a conexão entre os regimes

autoritários instaurados nessa época no Cone Sul⁷³, o que não permitia a circulação desse tipo de informação por ser considerada subversiva. Aparentemente, tanto o cenário da suposta “abertura” da ditadura brasileira, quanto o impacto internacional desses artistas da NCCh, foram fatores que permitiram a NCCh ter relevância para a imprensa nacional. Ao mesmo tempo, isso indica que o consumo dessas músicas também estava entrelaçado à solidariedade ao povo chileno.

Nos comentários de Araújo Netto é perceptível seu posicionamento sobre a ditadura chilena:

Música que tem demonstrado não estar morta. Não ser música de museu – desde que os Inti-Illimani, por uma trágica imposição na história do Chile, começaram a oferecê-la a todos os públicos da terra.⁷⁴

E mais adiante:

Victor Jara foi mais do que um companheiro das primeiras horas e um grande amigo que perderam quatro dias depois do golpe militar que inaugurou o Chile do General Pinochet.⁷⁵

A “trágica imposição” e o reconhecimento de que foi um golpe militar são termos que mostram como Netto estava ciente dos fatos, além de ressaltar para seu público que os integrantes do Inti-Illimani eram exilados políticos. A transmissão dessa mensagem é muito significativa, ao pensar que o AI-5 ainda estava em vigor e, como vimos anteriormente, apesar do momento de “abertura”, a censura e a vigilância eram constantes.

Portanto, o retrato do Inti-Illimani construído pela reportagem da *Revista de Domingo* instiga seus leitores a conhecerem suas canções, pela ênfase em seu sucesso no exterior e já que nenhuma música é mencionada. O que sobressai é o distanciamento que é dado em relação ao Brasil, pois Netto poderia ter traçado um paralelo com o repertório da NCCh gravado por artistas da MPB, como *Gracias a la Vida* de Violeta Parra, interpretada por Elis Regina no disco *Falso Brilhante* (1976). Percebe-se também que a matéria foi direcionada aos leitores que compartilhavam opiniões políticas similares a do conjunto ou que consumiam produtos artístico-culturais críticos à ditadura.

No *Voz da Unidade*, a forma em que o Inti-Illimani é apresentado se aproxima de um discurso mais politizado. Enquanto na reportagem da *Revista de Domingo*

⁷³ A Operação Condor é um exemplo dessa conexão, baseada na Doutrina de Segurança Nacional incorporada nesses países.

⁷⁴ NETTO, Araújo. op. cit.

⁷⁵ Ibid.

não há menções sobre a relação do grupo com a Unidade Popular, o texto do jornal do PCB já aponta isso nas primeiras linhas:

O Inti-Illimani cantou os triunfos da Unidade Popular: a vitória de Allende em 1970, a nacionalização do cobre, a renovação cultural, os avanços democráticos da via chilena ao socialismo. Não houve, durante os três anos da UP, um ato democrático em que o famoso conjunto não estivesse presente.⁷⁶

É interessante que, logo de começo, o conjunto é associado às mudanças políticas que ocorreram no Chile com a vitória de Allende. Nesse sentido, a narrativa construída os coloca mais como vozes de um governo socialista eleito democraticamente, do que a voz da “latino-américa”. Isso está diretamente ligado às características do *Voz da Unidade*, o que se distancia, sem dúvida, do perfil do *Jornal do Brasil*. Ainda assim, é curioso que, como apresentação do convidado especial para a Festa da Voz, o conteúdo destaca essa perspectiva política do grupo, mas sem comentar sobre os aspectos estéticos, os instrumentos e o repertório de músicas andinas. Vale ressaltar que o espaço concedido para esse assunto na diagramação da página, dedicada à proposta da Festa da Voz, é bem menor do que na *Revista de Domingo*, ocupando apenas um terço desta e sendo mais objetivo. Além disso, não é possível identificar o autor.

Nos trechos seguintes, comenta-se sobre o disco *Canto al Programa* (1970), indicando que o conjunto “transformou em canções o programa da Unidade Popular”, mas que depois do golpe os exemplares foram destruídos⁷⁷. Aqui, novamente é abordada a perspectiva de que o Inti-Illimani foi fundamental na participação das mudanças políticas. A eliminação dos LPs caracteriza a censura e a exclusão do grupo do cenário político e cultural, o que é sucedido por uma observação sobre o conjunto no exílio em tom melancólico:

Suas canções hoje cantam a tristeza do exílio, a saudade da pátria distante através do rico folclore chileno. Cantam a dor de haver perdido um dos maiores expoentes da nova canção chilena, Victor Jara. Mas cantam sobretudo a esperança de voltar um dia a seu país.⁷⁸

Diferente de como é retratado o exílio por Araújo Netto, o *Voz da Unidade* enfatiza os sentimentos de tristeza e saudade, a dor da perda e a esperança de

⁷⁶ Vinte mil pessoas na Festa da Voz em dezembro. *Voz da Unidade*. São Paulo, n. 33, nov. 1980, p. 5. Biblioteca Salomão Malina.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

retorno, sem colocar a dimensão de shows realizados nesse período. Esses aspectos levam o público leitor a ter empatia e solidariedade com o grupo, principalmente por falar de sentimentos que tanto ex-exilados, quanto pessoas que tiveram entes queridos no exílio, puderam sentir. Na reportagem da *Revista de Domingo*, essa caracterização tende a construir uma imagem de que estava tudo bem pelo sucesso alcançado, além de falar de um pequeno edifício que foi posto à disposição do grupo e da amizade dos integrantes com o prefeito, os guardas de trânsito, os jornalheiros, o açougueiro e o lixeiro⁷⁹.

O texto termina com as citações de alguns trechos impressos em um disco do Inti-Illimani, um deles apresentado na epígrafe do primeiro capítulo, mas vale destacar mais um:

Devemos vencer o tempo da batalha do esquecimento, porque o dia da justiça popular chegará e será inexorável. Conterá o canto de nossas mulheres, a fome de nossas crianças, terá a força de milhares de vozes reprimidas, de milhares de sonhos desfeitos, de milhares de mãos que não tocarão uma guitarra, de milhares de olhos que não verão a nova vida, de milhares de lábios que não beijarão o futuro.⁸⁰

Parece que a opção por colocar essas palavras do conjunto foi uma forma de reforçar o caráter revolucionário do mesmo. Isso é interessante, já que nessa época o PCB defendia o frentismo cultural, ao mesmo tempo em que, por volta de 1974, “a agenda política da esquerda brasileira, com a qual dialogavam os diversos seguimentos da arte engajada, migrou do tema da revolução para o tema da resistência democrática” (NAPOLITANO, 2017, p. 246). Nesse caso, ao valorizarem esse depoimento, o *Voz da Unidade* se coloca ao lado da perspectiva do grupo, o que demonstra como essa questão da revolução social ainda era presente em discursos do PCB. Contudo, logo na edição seguinte, em outra matéria sobre a Festa da Voz, o jornal apresenta o seguinte comentário:

A Festa da Voz será um grande momento de confraternização e alegria, a que não faltará a expressão da solidariedade do nosso povo à luta democrática desenvolvida nos países irmãos da América Latina. Já está em preparo uma barraca para divulgar a resistência democrática no Uruguai, e o grande show com o conjunto chileno — exilado — Inti-Illimani ajudará a soldar, com

⁷⁹ NETTO, Araújo. op. cit., p. 33.

⁸⁰ INTI-ILLIMANI apud *Voz da Unidade*, 1980, p. 5.

o fogo da emoção, o compromisso dos brasileiros de apoiarem os povos irmãos do Continente.⁸¹

Como foi indicado no desfecho do primeiro capítulo, uma característica do *Voz da Unidade* foi a publicização dos embates no interior do partido. A partir do que foi analisado sobre o trecho do Inti-Illimani e como abordam a resistência uruguaia, denominando por “resistência democrática”, podemos compreender essa disputa interna e a heterogeneidade das perspectivas. Também é possível notar uma noção mais ampla sobre o frentismo, ao englobar a “luta democrática desenvolvida nos países irmãos da América Latina”, ao mesmo tempo em que coloca o Inti-Illimani como aquele que iria consolidar “o compromisso dos brasileiros de apoiarem os povos irmãos do Continente”.

Por fim, em comparação com a visão apresentada na reportagem da *Revista de Domingo*, o jornal do PCB inclui o Brasil dentro da concepção do que é a América Latina, o aproximando por questões políticas, por colocá-lo como irmão dos outros países e pelo próprio contexto. No entanto, quando é dito que o Inti-Illimani seria quem ajudaria na união desse compromisso, revela-se uma percepção de que ainda existiria um distanciamento com relação aos nossos vizinhos. Acredito que com a presença dos artistas aqui analisados e pelos discursos contidos nas matérias do *Voz da Unidade*, a intenção de formar esse pequeno elenco ligado à NCCh concretizava uma proposta de integração cultural, além de demonstrar a incorporação do cancionero aos repertórios de ações coletivas da resistência cultural brasileira.

2.5

Déo Lopes

Através desse artista é possível identificar um diálogo com o elenco predominantemente marcado pela NCCh. Vale ressaltar que Lopes não tem uma ligação tão direta com a *Nueva Canción* como os outros analisados anteriormente, mas ainda assim é perceptível uma relação de elementos estéticos, além de conexões com músicos que estavam em consonância com a *Nueva Canción*.

⁸¹ Esta festa vai colar. *Voz da Unidade*. São Paulo, n. 34, nov. 1980, p. 16. Biblioteca Salomão Malina.

Primeiro, há uma curiosidade sobre como seu nome aparece na programação da Festa da Voz. Ao pesquisar sobre o artista, em seu site oficial⁸² é apresentado como Déo Lopes, sem nenhuma referência a uma possível mudança de nome ao longo da carreira. No ano em que ia tocar na Festa, estava iniciando suas atividades como músico, o que abre o questionamento se poderia ter começado com esse nome, ou se foi reproduzido errado pelo jornal. “Del” traz uma primeira impressão de que ele seria originário de alguma país de língua hispânica, o que me chamou atenção para analisá-lo melhor. Ainda assim, Déo Lopes teve algumas conexões.

Entre essas, o músico em seu segundo LP, *Canticorda* (1982), firmou uma parceria com Juan Falú, um dos integrantes do Tarancón. Falú era sobrinho de um importante músico argentino, Edurado Falú, o qual influenciou Horacio Salinas do Inti-Illimani (CIFUENTES SEVES apud SCHMIEDECKE, 2015, p. 143). Novamente a ideia de fluxo contribui para perceber como elementos artísticos circularam no Cone Sul através do deslocamento de indivíduos. Nesse mesmo disco, também consta uma participação especial de Dércio Marques⁸³, cantor e compositor brasileiro, filho de pai uruguaio e que realizou pesquisas sobre as raízes musicais brasileiras e ibero-americanas. Apesar dessa produção ser posterior a Festa da Voz, é interessante observar que esse cruzamento ocorreu logo no início de sua carreira.

Essa aproximação também é visível pelo seu primeiro LP, *Voar* (1981), composto de 12 músicas, o qual provavelmente seria a base do seu repertório no show da Festa da Voz. Na música que abre o disco, “Canto Aberto”, a introdução instrumental é marcada pelo som do violão e de uma flauta com uma sonoridade parecida com a quena, utilizada pelos artistas da NCCh. O ritmo é um pouco acelerado, mas ainda assim lembra algumas canções da *Nueva Canción*. Quando entram os dois primeiros versos, há uma quebra no ritmo, dando destaque para a voz, o violão e a flauta, produzindo uma harmonia e melodia mais calma. Logo em seguida, retoma-se o ritmo mais agitado e entra o refrão:

Que chega, canta, sonha, vai embora/ a hora de rufar por outro amor
/ É o canto aberto que quando chega rasga o céu / que rasga o chão
feito um trabalhador / Tanta gente desacreditou / tanta gente não
quer mais cantar / mesmo que seja um canto de dor / o nosso canto
não pode parar.⁸⁴

⁸² Déo Lopes (Site Oficial), disponível em: <<https://deolopesoficial.wordpress.com/>> Acesso em: 21/05/2022.

⁸³ Dércio Marques será abordado no capítulo 4.

⁸⁴ LOPES, Déo. Canto Aberto. In: Déo Lopes - Voar (1981) - Completo/Full Album. YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T-XJKP4ne9o>. Acesso em: 21/05/2022

Como pode ser visto, o mote central da música é o “cantar”, no sentido de poder se expressar e, “mesmo que seja um canto de dor”, que é necessário falar sobre problemáticas que tangem a vida do indivíduo. As palavras por ele utilizadas são bastante significativas, como “sonha”, “rasga” e “desacreditou”. O sonhar como representação das expectativas postas em uma canção, mas que vai embora, o rasgar do céu e do chão como algo que demarca sua passagem e, com relação ao “desacreditou”, demonstra sua frustração diante daqueles que não enxergam o cantar como uma forma de expor as mazelas da vida. A presença da figura do trabalhador associada ao chão também é interessante, pois aponta para qual trabalhador Lopes está falando, que seria o do campo, do espaço rural. Essa foi uma temática muito presente nas obras do artista. Segundo o seu site oficial, ele traz nesse disco “toda a bagagem interiorana de sua terra natal de belo nome, Santo Antônio da Alegria, dando ao trabalho o sabor daquele vasto, ancestral e sempre presente Brasil caipira”⁸⁵. Ademais, afirma-se que o compositor “combina nos arranjos das canções de sotaque rural o timbre moderno da cidade grande”⁸⁶.

Sobre essa questão entre música urbana e rural, Garcia comenta que:

[...] em que pesem as distinções entre música popular urbana e rural, cabendo exclusivamente a esta última o *status* de folclore, no Brasil – diversamente do Chile, onde a música rural (folclórica) migra para a cidade e se urbaniza, denominando-se Música Típica Chilena – o samba, música popular oriunda da cidade do Rio de Janeiro, a partir dos anos 1930, independente da opinião dos folcloristas, passou a disputar, graças aos meios de comunicação, a condição de representante da cultura nacional. Ao mesmo tempo, o cancionista de origem rural, caro aos folcloristas, ao migrar para o meio urbano e ser veiculado, de forma estilizada, pelo rádio e pelo disco, sendo genericamente denominado música caipira, jamais seria reconhecido como índice de brasilidade. (GARICA, 2021, p. 49)

Então, esse “Brasil caipira” que é colocado pelo site faz parte de uma construção histórica da presença da música rural no meio urbano. Além disso, é importante notar essa diferença de tratamento entre Brasil e Chile sobre a migração da canção rural para o meio urbano, o que mostra como no trabalho de Déo Lopes isso foi mais próximo de como ocorreu no Chile, de acordo com as considerações do site. Esse é um dos motivos,

⁸⁵ Déo Lopes (Site Oficial), disponível em: <<https://deolopesoficial.wordpress.com/>> Acesso em: 21/05/2022.

⁸⁶ Ibid.

junto com a sonoridade, que colocam o artista em diálogo com elementos da *Nueva Canción*.

A junção do timbre moderno da cidade grande com elementos da música rural também pode ser percebida em “Canto Aberto”, em que depois do refrão há um *riff* de guitarra, marcada pela distorção⁸⁷, assim como uma linha de baixo bem definida que acompanha toda canção. Isso mostra como é pontual a relação de Lopes com a estética da *Nueva Canción*, porque o uso da guitarra e até mesmo do baixo elétrico não fazem parte das características da *Nueva Canción*, sobretudo da NCCh. Esses foram instrumentos, de certo modo, repudiados pelos artistas do movimento, por suas associações com os gêneros norte-americanos.

Contudo, muito caro para as músicas da NCCh são as temáticas que abordam a paisagem rural e a vida no campo. Como foi dito, isso aparece nos trabalhos de Déo Lopes e, no caso de seu primeiro disco, temos como exemplo as canções e seus temas: Voar (sobre a vida de um passarinho); Pés no chão (paisagem e cotidiano rural); Larissa (vida e cotidiano de uma mulher do campo); e Nos olhos da serra (paisagem rural). Outro instrumento que aparece e é importante ressaltar é a viola, típica das músicas rurais.

Diante do que foi analisado sobre os outros artistas, a presença de Déo Lopes na programação da Festa da Voz indica uma afinidade com o repertório e com as características do elenco próximo da NCCh. Ainda que sua proposta não aponte para uma ideia de canção latino-americana, é curioso perceber que nesse período há relações pontuais de artistas brasileiros com elementos que buscam valorizar a perspectiva folclórica na música. Posteriormente aos dois discos aqui mencionados, Lopes gravou mais seis até 2008, sendo os dois últimos com seu conjunto Trem da Viração.

2.6

Unindo as vozes

Entre os 25 artistas convidados para a Festa da Voz, esse elenco ligado à *Nueva Canción* constitui apenas um quinto das apresentações programadas. A grande questão aqui não chega a ser a quantidade, mas a expressividade da *Nueva Canción* em um evento de cunho político, principalmente da NCCh pelo destaque para o Inti-Ilumani.

⁸⁷ Elemento sonoro característico do Rock, o que faz com que o som da guitarra fique mais estridente.

O final dos anos 1970 e início dos anos 1980 tem como grande marca⁸⁸ os shows do 1º de maio, que seguiam um elenco bem próximo do que foi apresentado no caso do “Show da Vila Euclides”, com destaque para os artistas nacionais. Então a programação da Festa da Voz pelo jornal do PCB indica uma proposta diferente e com intenção de traçar um diálogo entre às resistências de outros países latino-americanos, representadas pela presença do elenco analisado. Isso pode ser uma forma de conceber como o PCB ainda tinha como estratégia uma frente ampla democrática, ao buscar outros símbolos de resistência ao autoritarismo para se opor à ditadura.

Ademais, o Tarancón, Abílio Manoel e Deo Lopes podem ser vistos como representantes brasileiros dessa conexão com os movimentos de renovação musical da América Latina, o que confere a ideia de que a *Nueva Canción* foi introduzida como um elemento do repertório de ações coletivas da resistência cultural brasileira. No caso do Inti-Illimani e do Cuesta Arriba, percebe-se como esse cancionero foi um objeto de circulação cultural e como seu consumo foi ressignificado no Brasil, enquanto expressão de solidariedade à situação dos países vizinhos.

A Festa da Voz possui alguns dos rastros da NCCh diante do que observamos na trajetória desses artistas, por isso ela tem uma especificidade que nos permite compreender o longo processo de inserção desses movimentos ligados à *Nueva Canción* no cenário musical brasileiro e quais foram os significados atribuídos. No próximo capítulo serão analisados alguns casos da carreira de Sérgio Ricardo, Gonzaguinha e do MPB-4, que também estiveram presentes na Festa da Voz, em que identifica-se um intuito de aproximação com a América Latina e interlocução com elementos da *Nueva Canción*.

⁸⁸ Como exemplo dessa expressividade temos o caso da tentativa de atentado ao Show 1º de Maio que ocorreu no Riocentro em 1981. A chamada “linha dura” da ditadura militar, que não concordava com a abertura, tentou explodir uma bomba durante o evento, o que demonstra como os shows em homenagem ao Dia do Trabalhador ganharam um alcance que incomodava os setores conservadores do exército. Os shows foram promovidos pelo CEBRADE entre 1979 e 1981.

3

Vizinhos distantes

O termo “vizinhos” esteve muito presente em reportagens da imprensa que comentavam as produções musicais de artistas da *Nueva Canción* e as aproximações do repertório brasileiro com esse cancionero. Em grande parte, os discursos apontam para uma visão que busca associar o Brasil à América Latina, mas nessas tentativas percebe-se que existia um distanciamento diante das diferenças culturais e, principalmente, com o idioma, fator que implica diretamente na comunicação. Assim, esse movimento de diálogo do Brasil com os outros países do Cone Sul demonstra um certo esforço para que ele seja inserido como um país latino-americano, implicando em uma perspectiva que o Brasil aparece deslocado da América Latina e que, a partir da música, seria possível alocá-lo.

Neste capítulo, o intuito é mostrar através das trajetórias de artistas brasileiros, suas produções musicais e repercussões na imprensa, como a conexão com a *Nueva Canción* foi uma forma de representação e afirmação do Brasil como parte integrante da América Latina. O reconhecimento dessa união parte muitas vezes das semelhanças políticas, econômicas e sociais que se identificavam na conjuntura da Guerra Fria, sobretudo a partir da empatia e solidariedade dos artistas brasileiros para com os seus vizinhos, que também vivenciavam um regime militar que governava com censura, vigilância, perseguições e o fechamento de canais que possibilitavam a liberdade de expressão.

Além do elenco mencionado no capítulo anterior, referente à afinidade com a NCCh, Sérgio Ricardo, Gonzaguinha e o MPB-4 são exemplos de artistas que tiveram pontuais conexões, tanto com as músicas da *Nueva Canción* quanto com as características estéticas desse cancionero. Ampliando esse grupo, pesquisas acadêmicas também apresentam esse contato a partir de Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Nara Leão, Milton Nascimento, Elis Regina e Chico Buarque. O enfoque será dado aos trabalhos de Sérgio Ricardo e Gonzaguinha, este pouco comentado pela historiografia sobre sua visão latino-americana.

Segundo Caio de Souza Gomes, os diálogos de músicos brasileiros com o universo do cancionero latino-americano podem ser identificados, inicialmente, a partir do disco *Canto Geral* (1968) de Geraldo Vandré. Com as disputas sobre o

caráter engajado da canção, no final dos anos 1960, Caio de Souza Gomes aponta que:

Foi justamente nesse momento crítico que se deram os primeiros esboços de aproximação, por parte da canção engajada brasileira, que se radicalizava, com o universo da *nueva canción*, movimento representado fundamentalmente pelo disco *Canto Geral*, gravado por Geraldo Vandré. Deixando de lado o referencial da *bossa nova*, hegemônico na produção engajada brasileira, Vandré buscou uma aproximação estética com os paradigmas da *nueva canción*, tentando criar uma versão brasileira da canção engajada latino-americana. (GOMES, 2013, p. 177)

No álbum em questão, Vandré demonstra proximidade com gêneros rurais, como a moda de viola, a guarânia e a toada, além da forma de cantar com a voz empostada e dramática. Também aborda “temas poéticos portadores de uma mensagem política mais ‘explícita’, na qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras ‘palavras-de-order’, e não como base para o desenvolvimento de narrativas impressionistas” (NAPOLITANO, 2001, p. 231). No entanto, o que se destacou nesse mesmo ano foi sua apresentação de “Pra não dizer que não falei das flores”, no III Festival Internacional da Canção Popular (FIC) promovido pela TV Globo, e posteriormente consagrada como um marco da canção engajada. Isso pode explicar, de certa maneira, o pequeno foco que foi dado às mudanças apresentadas pelo músico em *Canto Geral*.

Além de Vandré, nessa época temos outros dois casos que apontam para esses primeiros passos em direção ao diálogo com a *Nueva Canción*, mas um desses pode ser um certo equívoco. Começando por este, também em 1968, Caetano Veloso gravou “Soy loco por ti, América”, composição de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, que foi lançada em seu segundo disco, *Caetano Veloso*. Essa música representou uma das inovações propostas pelo Tropicalismo, ao mesmo tempo em que indicou uma perspectiva de uma identidade latino-americana, este último que pode ser visto como um elemento comum das características trabalhadas pelas vertentes da *Nueva Cancion*. A letra, construída pela mescla de trechos em espanhol e português, é uma homenagem a Che Guevara (*El nombre del hombre muerto*)⁸⁹ e uma exaltação ao continente latino-americano. Com um arranjo instrumental que

⁸⁹ VELOSO, Caetano. Soy loco por ti, América. In: Caetano Veloso. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

se assemelha aos ritmos caribenhos, esse foi um dos aspectos⁹⁰ da ruptura do Tropicalismo com os preceitos da arte engajada do período, muito atreladas às bases do nacional-popular.

Contudo, essa sonoridade é mais próxima do que será desenvolvido nos anos seguintes pela Nova Trova Cubana, que nesse momento estava começando a se estruturar, além de ser distante das características dos movimentos de renovação musical no Cone Sul⁹¹. A música diz mais a respeito do que era posto pelo Tropicalismo do que um diálogo com a *Nueva Canción*. Apesar disso, ela é significativa para o contexto em que foi produzida, pois demonstra que o pertencimento à América Latina era também um posicionamento político.

No segundo caso temos a gravação de “Parabién de la Paloma” por Nara Leão, lançada no disco *Coisas do Mundo* (1969). A música é de autoria de Rolando Alacrón, artista chileno de grande importância para o desenvolvimento da NCCh. Alacrón fez parte do movimento denominado de *Neoflore*, que explorava a modernização da Música Típica chilena nos anos 1960. Ele foi um dos poucos que conseguiu “atualizar” seu repertório no final da década de 1960, período em que alguns artistas ampliaram os gêneros folclóricos utilizados como base das criações e introduziram novas temáticas, sobretudo temáticas sociais, como por exemplo Victor Jara (SCHMIEDECKE, 2013, p. 47). No mesmo ano de lançamento do LP de Nara, Rolando Alacrón recebeu menção honrosa no *Primer Festival de La Nueva Canción Chilena*, o qual batizou o movimento chileno. É interessante que no disco da cantora brasileira há um pequeno texto que acompanha o nome da música:

O autor chileno, embora relativamente pouco divulgado, é muito querido e apreciado por sua gente. Parabién é um gênero musical do Chile, podendo ser alegre e expansivo, ou amargurado (parabién triste), quase uma lamentação.⁹²

A caracterização de Alacrón aponta para sua popularidade no Chile, mas sem menção a sua relação com uma proposta de música engajada e apenas explicando o gênero musical. Isso nos revela o cuidado com as informações diante do contexto, um momento de radicalização do regime militar principalmente com o AI-5 decretado no final de 1968.

⁹⁰ Me refiro à incorporação de sonoridades de outros países, introduzindo novos gêneros e ritmos para a construção das músicas.

⁹¹ No caso do Chile, somente em 1969 que o movimento foi batizado de *Nueva Canción Chilena* e teve suas características delimitadas, ainda que tenha sido um movimento heterogêneo.

⁹² LEÃO, Nara. *Coisas do Mundo*. Philips, 1969, vinil.

Sem dúvida, isso foi necessário, pois se nos atentarmos para a temática da letra é perceptível que se trata sobre o fim da paz através do uso da violência. A paz é simbolizada pela pomba (*paloma*) e a violência é representada na figura do homem que atirou contra ela (Foi a pomba que morreu / E a matou foi um covarde / Sabendo que era inocente / Castiguemos o culpado)⁹³. O que é bastante significativo na versão⁹⁴ de Nara são as alternâncias dos versos, entre originais e traduções para o português, mesmo procedimento adotado em “Soy loco por ti, América” e que também demonstra a interlocução proposta pela cantora. Fica evidente que a escolha⁹⁵ dessa música esteve atrelada a uma tomada de posição política frente ao endurecimento da ditadura.

Nos três casos identifica-se que a intenção de “se debruçar” para a América Latina estava diretamente ligada às mudanças que ocorriam naquele contexto. Um olhar latino-americano se opunha à própria ditadura militar. Por um lado isso estava relacionado a uma reação contra a visão norte-americana⁹⁶, entendida por alguns opositores do regime como uma perspectiva alienante que era apoiada e disseminada pelos militares, e por outro lado, era uma forma de reconhecimento dos problemas comuns entre os países considerados parte do “terceiro mundo”, que deveriam ser solucionados para melhorar a condição de vida dessas pessoas. Nas análises de alguns artistas que veremos a seguir, percebe-se que na década de 1970 os significados dessa busca por um diálogo com a produção musical de outros países da América Latina, sobretudo com os movimentos da *Nueva Canción*, foram se modificando e passaram a expressar um desejo de (re)aproximação.

⁹³ LEÃO, Nara. Parabién de la paloma. In: *Coisas do Mundo*. Philips, 1969, vinil.

⁹⁴ Essa mesma versão foi gravada pelo conjunto Tarancón em seu primeiro disco, *Gracias a la vida* (1976).

⁹⁵ Cabe ressaltar que nesse mesmo disco Nara Leão fez uma versão de uma música *folk* norte-americana, “Little Boxes”, composição de Malvina Reynolds, que segundo o texto do LP: “Crítica com bastante humor o cotidiano da sociedade americana (american way of life) referindo-se sobretudo a uma camada social financeiramente privilegiada, que se sucede através das gerações”. A letra foi inteiramente traduzida para português o que indica uma grande diferença com o que foi feito em “Parabién de la paloma”. Ela configura uma escolha significativa pela temática da música.

⁹⁶ Aqui é preciso cuidado, pois não estou me referindo à exclusão ou sobreposição dos elementos da cultura norte-americana. No Tropicalismo esse debate tomou outras direções, como por exemplo a introdução da guitarra elétrica, considerada por alguns artistas da época símbolo do imperialismo norte-americano.

3.1 Sérgio Ricardo e seu “Canto americano”

Semelhante ao que Vandré buscou explorar em seu disco, Sérgio Ricardo traça essa aproximação com os paradigmas da *Nueva Canción* através do  lbum *Sérgio Ricardo* (1973)⁹⁷. Para a produção desse disco, o cantor reuniu um grupo formado por Piri (viola, violão, rebeca e bandolin), Fred (piano e flauta doce), C ssio (baixo e viola), Franklin (flauta) e Paulinho de Camafeu (percussão), que tinham uma média de idade de 22 anos. Durante a década de 1960, Sérgio Ricardo⁹⁸ esteve imerso no modelo de can es comprometidas, sem abandonar os “princípios est ticos modernizantes da bossa nova”, mas “incorporando aquilo que era entendido como expressão do ‘nacional’ e do ‘popular’” (GOMES, 2017, p. 9). Com a crise da estrutura da can o engajada, no final dos anos 1960, o cantor enfrentou uma grande mudança em sua carreira pelas dificuldades encontradas no novo cenário político e artístico. Isso é exemplificado pela sua atitude em 1967, no III Festival de Música Popular Brasileira, ao quebrar seu violão e lançá-lo no público durante sua apresenta o, o que gerou um forte impacto em sua imagem. Mesmo marginalizado no circuito comercial, no início da década de 1970, o artista intensificou o discurso politizado colocando-se contra a ditadura, em um momento em que a repressão, a censura e a violência eram radicalmente utilizadas pelo regime militar para silenciar os opositores. Foi nesse contexto que Sérgio Ricardo lançou em 1973 o disco *Sérgio Ricardo*. Vale ressaltar que nesse mesmo período a *Nueva Canción* tinha se firmado como um “modelo bem-sucedido de cruzamento de arte e política” (GOMES, 2017, p. 12), sobretudo a NCCh, que desde a chegada de Allende ao poder havia sido reconhecida como “arte oficial” do Governo Popular.

A capa desse LP   emblemática, pois mostra uma foto de Sérgio Ricardo em sua apresenta o no III Festival de Música Popular Brasileira com uma tarja branca na boca, simbolizando o silenciamento, tanto pela ditadura quanto pela indústria

⁹⁷ Esse caso é analisado por Caio de Souza Gomes no artigo: “Do canto da boca escorre metade do meu cantar”: diálogos entre a can o engajada brasileira e a *nueva canción* latino-americana a partir do disco *Sérgio Ricardo* (1973). In: *XXIX Simpósio Nacional de História*, Brasília, 2017. 17p. Com rela o às fontes referentes aos jornais e documentos oficiais, esses foram analisados por mim para esta pesquisa.

⁹⁸ Vale ressaltar que nesse período Sérgio Ricardo também iniciou seus trabalhos como cineasta, atuando como diretor. Essa característica não será explorada pelo foco direcionado   música nesta pesquisa.

cultural (GOMES, 2017, p. 11). Sobre o conteúdo das canções que compõem o disco, Gomes aponta que:

O álbum reúne uma série de canções contundentes que abordam, às vezes de maneira bastante direta, a violência e a repressão que marcavam o contexto ditatorial daquele momento, apresentando em suas letras um cantador amargurado que, embora constantemente reprimido, tenta encontrar brechas pelas quais expressar seu desalento diante da situação social e política de seu país e de seu continente. (GOMES, 2017, p. 12)

O que aparece como novidade nessa produção é esse olhar que vai para além do território brasileiro e se conecta com os outros países do continente. Isso se encontra presente nas músicas “Semente” e “Canto americano”. Em “Semente”, a sonoridade se aproxima da *Nueva Canción* através do arranjo de violão, viola, flauta e percussão, além de referências ao universo musical latino-americano, como o verso “verde que te quiero verde”, retirado de um poema de 1928 do poeta espanhol Federico Garcia Lorca, assassinado durante a Guerra Civil Espanhola⁹⁹ (GOMES, 2017, p. 12). Um ponto interessante é que em uma reportagem do jornal *Opinião* sobre o novo disco de Sérgio Ricardo, “Semente” é caracterizada como uma guarânia, um estilo musical de origem paraguaia, enquanto “Canto americano” como uma “canção latina”¹⁰⁰. Essas denominações foram utilizadas para ressaltar as diferenças dessas músicas em relação às demais que, segundo o jornal, “o tom da gravação é o nordeste”¹⁰¹.

Em “Canto americano”, Sérgio Ricardo abre a canção com a leitura de um poema em espanhol - que se assemelha às gravações de Pablo Neruda na leitura de seus poemas - acompanhado somente por um coro e sem a presença de instrumentos (GOMES, 2017, p. 13). Nos primeiros versos de cada estrofe percebe-se uma afirmação dessa identidade latino-americana:

“mi canto es americano”, “mi cielo es americano”, “mi pueblo es americano”, “mis negros americanos”. O canto, a natureza, o povo, tudo se afirma como espaço de americanidade. A América Latina é o espaço das esperanças que devem ser defendidas por seu povo mestiço. (GOMES, 2017, p. 14)

⁹⁹ O contexto de resistência à Guerra Civil Espanhola (1936-1939) foi uma referência fundamental para as lutas políticas nas décadas de 1960 e 1970 e que esteve presente em canções da *Nueva Canción*, como o disco de Rolando Alacrón, *Canciones de la Guerra Civil española* (GOMES, 2017, p. 12-13).

¹⁰⁰ Roteiro de um homem tímido. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 8, jan. 1973, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰¹ Ibid.

Logo em seguida entra o arranjo instrumental, que de início tem um violão reproduzindo o som de um berimbau, mas no decorrer da música são introduzidos elementos sonoros que aproximam dos modelos da *Nueva Canción* (GOMES, 2017, p. 14). A letra também é toda em espanhol. Sobre essa perspectiva de cantar sobre o espaço latino-americano, Sérgio Ricardo é questionado em uma entrevista feita por Henfil em janeiro de 1973, publicada no *O Pasquim*, se com “Canto americano” ele “estava pretendendo ser o cantador latino-americano”¹⁰², e responde:

Olha, eu não sei se isso está na minha pretensão. Seria muito bacana que isso acontecesse, porque cantar só para um povo é uma limitação. E a gente fica sempre na possibilidade de chocar a sociedade dos desprotegidos da sorte, um negócio qualquer desses. Você começa a dizer umas coisas, entende?¹⁰³

Enquanto em uma reportagem do *Jornal do Brasil*, no mesmo período, há um depoimento de Sérgio Ricardo que comenta sobre o uso de “instrumentos latino-americanos”¹⁰⁴ em seu disco:

Procurei somar a cultura geral latino-americana [...] e o exemplo mais significativo desta tendência é a música “Canto americano”. Mas em outras composições a predominância é mesmo do ritmo nordestino, sua entonação, sua temática.¹⁰⁵

É curioso que nessa época “Semente” não era associada aos modelos de uma canção da *Nueva Canción*, apenas “Canto americano”. Além disso, percebe-se que os posicionamentos de Sérgio Ricardo nas publicações apresentadas são complementares. Na entrevista com Henfil, ele diz que não seria uma pretensão ser um representante desse cancionero, mas que teve a intenção de “somar a cultura geral latino-americana”, conforme sua fala para o *Jornal do Brasil*. Ademais, quando menciona que “cantar só para um povo é uma limitação” e que “fica sempre na possibilidade de chocar a sociedade dos desprotegidos da sorte”, o artista coloca sua visão sobre o papel da música, tanto como uma ponte que liga à produção musical dos países do continente¹⁰⁶ quanto uma forma de transmitir uma mensagem

¹⁰² HENFIL. Henfil X Sérgio Ricardo, *O Pasquim*. Rio de Janeiro, ano V, n. 184, jan. 1973, p. 10. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Sérgio Ricardo: o acorde com as raízes. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro. 28 de jan. 1973, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Essa ideia de “ponte” é explorada na dissertação de Caio de Souza Gomes. O historiador utiliza “muros” e “pontes” como metáfora para representar a separação das experiências de cada país da América Latina (muros), enquanto é possível conectá-los através de suas produções musicais (pontes). Ver mais em: GOMES, 2013.

de conscientização para as massas, ou para os excluídos da sociedade, conforme a expressão “desprotegidos da sorte”. Este último aspecto demonstra como Sérgio Ricardo enxergava sua produção artística, em um viés característico do nacional-popular do início dos anos 1960, principalmente como foi posto pelo Manifesto do CPC da UNE, em que o artista era aquele que tinha o trabalho de levar ao povo uma consciência política e social através de suas obras.

O que é preciso destacar nesses comentários sobre “Canto americano”, sobretudo a categorização feita pelo jornal *Opinião*, é a denominação “latina” para diferenciar a música. O termo “canção latina” demonstra como o uso do espanhol e de instrumentos típicos dos países vizinhos eram suficientes para atribuir esse caráter, ao mesmo tempo em que relativizava a origem dessa influência ao colocar esses aspectos amalgamados na palavra “latina”. O uso dessa expressão é incansavelmente identificado para caracterizar músicas que denotam uma sonoridade próxima e equivalente ao que era produzido nos países de língua espanhola do continente americano. Isso revela como nessa época o discurso sobre esse tipo de música retirava o Brasil da América Latina, ou seja, tudo o que era produzido do México para baixo era de origem latina, menos aqui no Brasil. Essa concepção está diretamente atrelada ao longo processo histórico de construção do nacionalismo que, no caso brasileiro, a diferença linguística com os outros territórios foi um dos fatores que dificultou a elaboração de um sentimento de pertencimento à América Latina¹⁰⁷. Sendo assim, seríamos vizinhos, mas distantes.

E afinal, como foi a repercussão de “Canto americano”? Na mesma entrevista para *O Pasquim*, logo após o questionamento sobre ser um cantador latino-americano, o cartunista pergunta se a música não tocou no Brasil e Sérgio Ricardo responde que não. Em seguida, Henfil provoca o artista: “As rádios estão te boicotando?”. Sérgio responde que: “há um pequeno boicote nas rádios, mas não em todas. Tenho também informações seguras, inclusive de fonte limpa, que não é nenhuma pressão de cima; é um boicote de baixo”¹⁰⁸. Na continuação da entrevista, também indica que houve uma caracterização de sua imagem e do seu trabalho que “intimidou de certa forma, pessoas que estão muito preocupadas com o emprego

¹⁰⁷ Além disso, a historiadora Maria Lígia Coelho Prado comenta em um artigo que essa distância do Brasil em relação à América Latina também foi construída a partir das diferenças políticas no século XIX, principalmente na oposição entre monarquia e república e, posteriormente com a proclamação da República no Brasil, na ideia de unidade territorial e ordem. (PRADO, 2001).

¹⁰⁸ HENFIL. op. cit.

[...]”¹⁰⁹, apontando para o medo de empresários do meio musical em serem demitidos por promover um conteúdo crítico à ditadura. Diferente de “Calabouço” e “Tocaia”, presentes no disco e que foram retidas pela censura, “Canto americano” aparenta não ter tido uma ampla circulação devido ao espaço de Sérgio Ricardo no circuito comercial.

Entretanto, a música não foi deixada de lado pelo cantor. Nessa entrevista, Henfil começa com a pergunta sobre o que Sérgio Ricardo tinha feito na Grécia em 1972 e o cantor responde que foi participar da Quinta Olimpíada da Canção, concorrendo com “Canto americano”. Desde 1967, a Grécia vivia uma ditadura militar de direita, conhecida como “Ditadura dos coronéis”. Também é questionado sobre não aderir ao boicote ao festival, diante de muitos artistas engajados do mundo que estavam realizando esse movimento aos Festivais Internacionais da Canção (FIC)¹¹⁰. Sérgio Ricardo disse que não tinha conhecimento disso e complementa: “[...] eu levava pra Grécia uma canção que não tinha nada de brasileiro especificamente. Era um bolero cantado em espanhol. E trata [sic] um tipo de letra reivindicatória para a América Latina”. O caráter reivindicatório é enfatizado em outra resposta, ao declarar que sua música seria a única, entre as demais, que tinha essa característica. Mesmo assim esse comentário é instigante, pois em um primeiro momento nos leva a pensar que o artista não tinha então nenhuma pretensão em se aproximar do universo da *Nueva Canción*, sendo apenas um bolero.

Primeiro que, ao falar que não tinha nada de brasileiro parece um certo equívoco, já que depois da leitura do poema na introdução entra um som de violão simulando um berimbau. Segundo, a própria letra e as características estéticas utilizadas por Sérgio Ricardo, desde a forma de cantar até o arranjo construído, se assemelham mais com as canções de protesto da *Nueva Canción* do que um bolero. Isso é interessante para observarmos como era tênue, nessa época, a associação desse tipo de produção como um pequeno desdobramento da renovação musical que ocorria no Cone Sul. Mesmo assim, a escolha de Sérgio Ricardo em concorrer com “Canto americano” é muito significativa, pois poderia ter optado por uma de suas músicas que direcionavam críticas à ditadura brasileira, mas acabou representando o Brasil através de uma canção que expressa um pertencimento à América Latina.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

Outro ponto de grande relevância que ajuda identificar a circulação de “Canto americano” é a presença de Sérgio Ricardo em apresentações direcionadas ao movimento estudantil. Segundo a matéria do *Jornal do Brasil*, mencionada anteriormente, o cantor junto com Edu Lobo e Carlos Lyra criou uma empresa em 1971 para promover shows em universidades e debates sobre a música popular brasileira. Uma marca da atenção e solidariedade que ele teve com os estudantes está expressa na música “Calabouço”, em homenagem ao estudante Edson Luís de Lima Souto, morto por militares em 28 de março de 1968 na invasão do restaurante estudantil Calabouço, no Rio de Janeiro.

Em um relatório do CISA de 1974¹¹¹, foram registradas sete participações do músico em eventos ligados ao movimento estudantil desde 1968. Uma delas ocorreu em junho de 1972, sob o patrocínio do DCE da PUC-Rio e realizado no Teatro João Caetano, segundo o documento. Além de Sérgio Ricardo, teriam participado Gonzaguinha e Egberto Gismonti. No relato, os militares discorrem que Gonzaguinha “interpretou várias canções pornográficas, como ‘Bota na tua bunda’” e elencam outras músicas que foram tocadas durante o evento, como “Calabouço”, “Canto americano”, “Mundo velho”¹¹², “Conversação de paz” e “Vou renovar”. Essas cinco eram de autoria de Sérgio Ricardo e demonstram como ele mesclou canções do seu disco de 1971, *Arrebentação*, com as que iriam ser lançadas em seu novo LP de 1973. Como vimos que “Coração americano” não teve muito espaço nas rádios e que a imagem do cantor estava comprometida dentro do circuito comercial, vale destacar que suas participações em atividades do movimento estudantil foram maneiras de promover suas músicas. O que também chama atenção é que o disco foi lançado no início de 1973 e, no final desse mesmo ano, o Tarancón iniciava suas atividades.

No próximo capítulo, destinado às atividades estudantis e suas relações com a *Nueva Canción*, será analisado um caso específico, que aponta como esse canto americano de Sérgio Ricardo pode ter sido um rastro dos primeiros momentos de incorporação da *Nueva Canción* nos repertórios de ações coletivas do movimento estudantil.

¹¹¹ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Dossiê: Antecedentes de João Lufti. Brasília, 17 dez. 1974. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.74075708.

¹¹² Aparentemente o nome da música foi encurtado no relatório, o nome original é “Mundo velho sem porteira”.

3.2

A América Latina em Gonzaguinha

Gonzaguinha foi brevemente apresentado no primeiro capítulo desta dissertação, retratado como um artista importante no final dos anos 1970 e com músicas que expressavam um otimismo no futuro, diante do contexto de “abertura”. Contudo, no início de sua carreira é possível perceber outra perspectiva sobre o contexto em que vivia, principalmente alguns indícios de uma aproximação com o universo da *Nueva Canción*. Em grande parte dos trabalhos acadêmicos que se dedicam a analisar a obra e carreira de Gonzaguinha, praticamente não existem menções ao contato desse artista com os processos de renovações musicais na América Latina, o mesmo acontece com as pesquisas sobre as conexões entre esses movimentos.

Luiz Gonzaga do Nascimento Jr. nasceu em 1945 no morro de São Carlos, no Rio de Janeiro. Filho do músico Luiz Gonzaga, o “rei do baião”, e de Odaléia Guedes dos Santos, que faleceu quando Gonzaguinha tinha dois anos de idade. Com Luiz Gonzaga viajando constantemente para várias regiões do Brasil, o menino ficou aos cuidados de seus padrinhos, Leopoldina de Castro Xavier (Dina) e Henrique Xavier Pinheiro (o Baiano). Passou a infância brincando no morro e também em colégios internos, quando seu pai o internava quando “aprontava” alguma coisa. Aos 14 anos, contraiu tuberculose e após um longo tratamento foi morar com Luiz Gonzaga e Helena, sua madrasta, na Ilha do Governador. Nesse momento, teve diversos conflitos e desentendimentos com os dois, tendo sido um período difícil para Gonzaguinha.

Fora de casa, com seu grupo de amigos do bairro, o ambiente era outro. Entre conversas, bebidas e rodas de violão, Gonzaguinha explorava o campo artístico. Diante dessa vivência foi convidado para fazer a trilha sonora da peça “Joana em flor e outras histórias”, de Reinaldo Jardim, em 1966. A peça foi montada pelo grupo de teatro Arena da Ilha do Governador.

Nessa mesma época, começou a frequentar a casa de Aluísio Porto Carrero onde ocorriam saraus com amigos de Aluísio. As filhas do proprietário passaram a chamar seus amigos, que eram jovens universitários, para participar dos eventos como ouvintes e para tocar. Entre eles, destacam-se Ivan Lins, Lucinha Lins, Aldir Blanc, Cesar Costa Filho, Paulo Emílio, além de Gonzaguinha. A casa se tornou um local de referência de eventos musicais e foi muito importante para esses jovens,

sendo um ponto de partida para a elaboração de um movimento artístico. Junto de alguns desses nomes, Gonzaguinha participou dos Festivais Universitários da Canção Popular, da TV Tupi e, em 1969, venceu o II Festival Universitário da Música Popular Brasileira, também promovido pela TV Tupi, com a música “O trem”.

Em 1970, Gonzaguinha, Ivan Lins, Aldir Blanc e Cesar Costa Filho foram alguns dos principais encarregados pela criação do Movimento Artístico Universitário (MAU), que também contava com outros artistas. A intenção era dar continuidade à divulgação de seus trabalhos diante do desgaste da fórmula dos festivais de TV. Nesse mesmo ano, a TV Globo estreou o programa “Som Livre Exportação” que incorporou alguns artistas do MAU para o seu elenco. Sobre isso, Gabriela Buscácio comenta que:

Era um programa focado na juventude engajada e, acreditava-se que o MAU iria catalisar o interesse e a audiência daquele público órfão não só dos programas musicais da televisão brasileira como dos artistas que deixaram um vácuo na MPB daquela época com o exílio e a censura de muitos dos cantores. Além dos doze contratados do MAU, a atenção se baseava nos universitários que foram bem-sucedidos no V FIC, de 1970. (BUSCÁCIO, 2016, p. 82)

Seguindo essa constatação da autora, percebe-se que um dos pontos centrais dessa mudança na cena musical, por parte dos meios de entretenimento, estava relacionada à busca de uma nova juventude que pudesse dar continuidade ao que a MPB construiu no decorrer do final dos anos 1960. Isso também aponta para o movimento de institucionalização da MPB, além de demonstrar a relevância da juventude tanto como produtora, quanto consumidora, tendo em vista que esses artistas do MAU se apresentavam, fora do circuito comercial, para universitários.

Em 1971, Ivan Lins se afastou do MAU por desentendimentos com os demais, “estava posta a questão do consumo em oposição a canção engajada que aquela década colocou” (BUSCÁCIO, 2016, p. 84). Segundo a visão de Gonzaguinha e Aldir Blanc, Ivan Lins tinha se entregado à música comercial.

A realização do primeiro LP de Gonzaguinha foi pela gravadora Odeon, sendo contratado em 1972 e, “junto com Milton Nascimento, Wagner Tiso e o Som Imaginario e o 14 Bis, passou a fazer parte do *staff* da gravadora que ficava sob responsabilidade do produtor musical Mariozinho Rocha” (BUSCÁCIO, 2016, p. 85). Sobre seu primeiro disco, “Luiz Gonzaga Jr.”, gravado em 1973, o cantor teria

enviado 28 músicas para a censura e apenas nove retornaram (GONZAGUINHA apud BUSCÁCIO, 2016, p. 85). Uma delas foi encontrada em destaque na página inicial da base de dados do Memórias Reveladas¹¹³, intitulada “La festívada”, uma composição que mescla partes em espanhol e outras em português. Isso serviu como um indício de que Gonzaguinha tentou um diálogo com o universo da *Nueva Canción*.

Para perceber essa possível intenção, vale observar o depoimento do cantor para o *Jornal do Brasil*, em junho de 1973, em uma reportagem sobre o lançamento de seu LP:

Estou separando todos os meus livros sobre o Nordeste e ouvindo Marcus Pereira, sensacional. E assim como escuto essa música, ouço também a latino-americana. Está havendo uma valorização dessa música. Você nota isso no Milton Nascimento, que pegou a latinidade há mais tempo. E também por outro lado existe o pessoal da música popular brasileira que está invadindo o mercado da América do Sul, como Néelson Ned e Agnaldo Timóteo. Eu não posso deixar de respirar isso tudo: **as revoluções que acontecem, o sofrimento comum, os gritos de desespero, o domínio que é comum à América Latina.**¹¹⁴ [grifo do autor]

É interessante como o cantor demonstra uma consciência política diante dos problemas enfrentados nos países da América Latina, ao mesmo tempo em que reconhece a expansão do mercado para o continente. Contudo, quando diz que não pode deixar de respirar o que elenca em seguida, isso reforça como o contexto o influenciava enquanto artista. Outro aspecto de sua fala que chama atenção é quando menciona a relação de Milton Nascimento com a “latinidade”.

Como comentado, Gonzaguinha ao ingressar na Odeon se tornou parte do elenco em que Mariozinho Rocha era responsável, sendo Milton um desses outros artistas, o que aponta para possíveis trocas entre eles. Segundo Gomes (2013, p. 183), em 1970 com o disco *Milton*, gravado pela Odeon, aparecem as primeiras aproximações do músico mineiro com uma noção identitária de sujeito latino-americano, como nas músicas “Para Lennon e MacCartney” (“Eu sou da América

¹¹³ Atualmente o documento não está mais disponível em destaque na página inicial da base de dados do Memórias Reveladas, ainda assim é possível encontrar o documento. *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço de Censura de Diversões Públicas. La festívada (A festividade) - VETADA. Rio de Janeiro, 9 abr. 1973. Banco de dados Memória Reveladas, BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4074/8.

¹¹⁴ Luís Gonzaga Júnior: a música em revisão. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 67, 14 jun. 1973, p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

do Sul”) e “Canto latino” (“A primavera que espero / por ti irmão e Hermano / só brota em ponta de cano”)¹¹⁵. Em 1972, era lançado o disco *Clube da Esquina*, contendo mais duas canções que corroboram para essa perspectiva. Uma delas é a composição do músico espanhol Carmelo Larrea, “Dos Cruces”, que por ser cantada em espanhol traz “a quebra de uma das barreiras fundamentais que separariam o Brasil do mundo hispânico: a língua” (GOMES, 2013, p. 184). A segunda é “San Vicente”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, a qual “abre com uma afirmação da identidade continental com o verso ‘coração americano’” (GOMES, 2013, p. 184).

Vale notar que ambos os discos foram produzidos antes do lançamento de *Sérgio Ricardo* (1973). Então, percebe-se como nesse início dos anos 1970, no campo da música, ocorreram formulações estéticas e de discursos que estavam preocupados em transmitir uma concepção latino-americana, baseadas em preceitos que não fossem exclusivamente associados a uma brasilidade. O aspecto norteador dessa aproximação, que pode ser identificado nas narrativas de alguns artistas, seria o reconhecimento de uma semelhança entre os contextos sociais dos diferentes países da América Latina, como a desigualdade social, dificuldades no mundo do trabalho, as disparidades entre campo e cidade, além da própria conjuntura da Guerra Fria que implicou na polarização da sociedade.

Ainda sobre o diálogo de Milton Nascimento com a *Nueva Canción*, esse aparece de forma mais clara em 1976, com o lançamento de *Geraes*, também pela Odeon. Sobre essa produção, Gomes comenta que:

Neste disco, aparece a gravação de Milton de “Volver a los 17”, o clássico da *nueva canción* de Violeta Parra, em dueto com Mercedes Sosa. Aqui, a canção engajada latino-americana não é apenas influência, mas é incorporada ao repertório, e tem sua presença reforçada ainda mais pela simbólica participação de Mercedes, a esta altura certamente a figura de maior projeção da *nueva canción* latino-americana. A conexão entre Mercedes Sosa e Milton Nascimento, inaugurada neste álbum, é certamente uma das mais sólidas pontes construídas nessa segunda metade da década de 1970 [...]. (GOMES, 2013, p. 184)

No mesmo ano, Elis Regina também gravou algumas canções marcantes da *Nueva Canción*, interpretadas no disco *Falso Brillhante* (1976), como “Los Hermanos” de Atahualpa Yupanqui, além de “Gracias a la vida” de Violeta Parra.

¹¹⁵ As interpretações e os trechos destacados das duas músicas, “Para Lennon e McCartney” e “Canto latino”, foram retirados da dissertação de Caio Gomes. Ver mais em: GOMES, 2013.

Também em 1976, vale lembrar que o Tarancón lançou seu primeiro LP com o nome desta canção de Violeta Parra.

Depois desse longo parênteses, vamos retomar à questão de “La festivida” a partir da análise do documento encontrado.

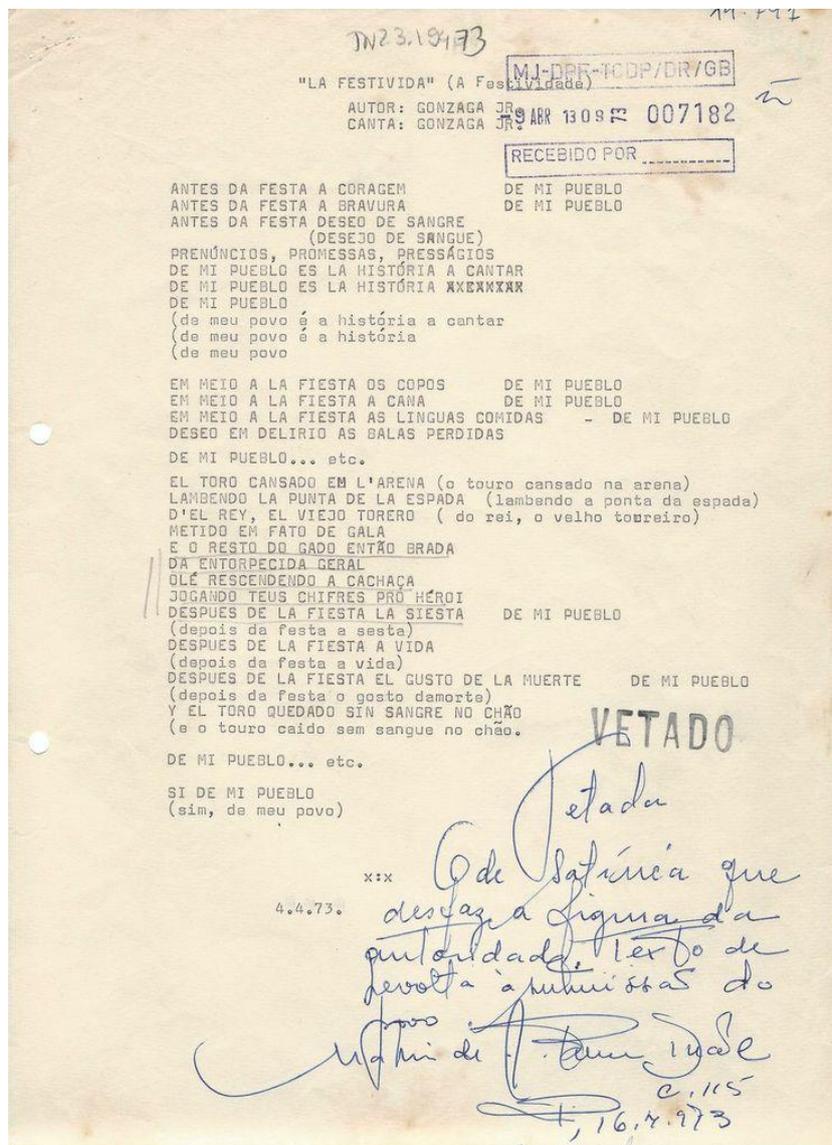


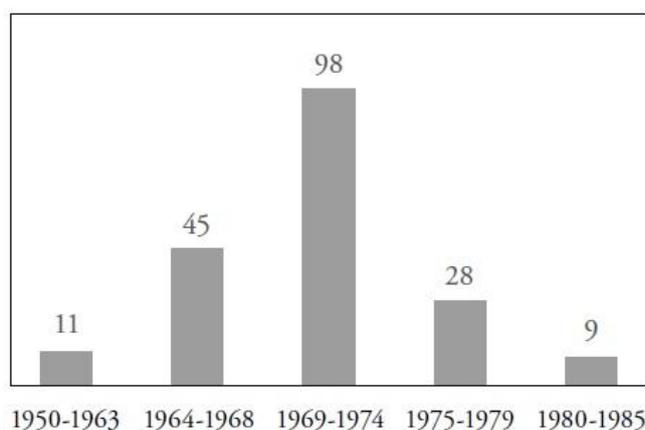
Figura 12 - Letra da música “La festivida” de Gonzaguinha, vetada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. 1973. Imagens e documentos do período de 64 a 85 - Arquivo Nacional (Memórias Reveladas).

Aparentemente, o motivo da censura foi por ser a letra uma “ode satírica que desfaz a figura da autoridade” e que também expressava uma “revolta [sic] à humilhação do povo”. Esses comentários provavelmente estão relacionados à marcação na quarta estrofe: “E o resto do gado então brada / da entorpecida geral /

olé rescendendo a cachaça / jogando teus chifres pro herói / despues de la fiesta la siesta”. Na letra como um todo, sobressai essa humilhação do povo que é representada pela tourada, como o momento central da festa. Assim, a festividade narrada por Gonzaguinha seria uma metáfora para a violência cometida pelas autoridades do regime militar como um ato de entretenimento.

No capítulo 11 do primeiro volume do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, sobre as execuções e mortes decorrentes da tortura durante a Ditadura Militar, é apresentado o seguinte gráfico:

CASOS DE MORTOS POR PERÍODO DE REPRESSÃO



Fonte: Quadro geral da CNV sobre mortos e desaparecidos políticos.

Figura 13 - Gráfico retirado do primeiro volume do Relatório Final da Comissão Nacional da Verdade. 2014.

Entre 1969 e 1974 o número de mortes é bem maior do que nos anos anteriores e seguintes, reflexo do endurecimento do regime e, principalmente, do AI-5 em vigor. Caracterizado como “anos de chumbo”, esse período foi marcado por uma série de abusos de poder e uso da violência como instrumento estatal. A música de Gonzaguinha estrutura então uma crítica diante dessa situação, colocando as torturas (tourada) e os assassinatos (morte do touro) como formas de divertimento dos militares, expondo as graves violações aos direitos humanos.

O que é relevante para traçar a aproximação com a *Nueva Canción* são os elementos que ele usa na letra, como a ênfase ao “povo”, a caracterização de um ambiente rural e, sem deixar passar, o uso do espanhol. Esses dois primeiros aspectos são comuns ao que a NCCh trouxe como renovação à música popular

chilena, no que diz respeito aos temas e sujeitos abordados nas canções. No caso da música popular brasileira, isso não era uma questão inovadora, pois tinha sido explorada desde meados dos anos 1960, mas ao trabalhar esses elementos com a língua hispânica esse diálogo fica mais explícito. Infelizmente, além do veto pela censura, a música não chegou a ser gravada posteriormente por Gonzaguinha, então não é possível analisar arranjos, melodias e o ritmo pensado pelo artista para perceber se esses elementos estavam dialogando com a estética da *Nueva Canción*. Ainda assim, diante de seu depoimento sobre a sua atenção aos demais países da América Latina, o contato com Milton Nascimento, a partir da gravadora e o reconhecimento desse artista como grande referência da incorporação da sonoridade desse cancionista, é possível que “La festividad” fosse elaborada a partir de determinados aspectos típicos do movimento da *Nueva Canción*.

A letra datada de abril de 1973 também é um indício dessa aproximação, visto que, nesse período, o Chile encarava um tenso cenário político e econômico, com a radicalização de grupos de direita contra o governo de Allende, a pressão econômica norte-americana e o aumento da inflação. Essa instabilidade é comentada em uma pequena reportagem no jornal *Opinião*, de janeiro de 1973, intitulada “Chile: o começo da campanha eleitoral”¹¹⁶ (mesma edição em que consta a matéria sobre o disco de Sérgio Ricardo). É abordada a insatisfação da direita, perante a presença do general Prats no gabinete militar, e a continuidade dos problemas que haviam estourado na greve de caminhoneiros e comerciantes em outubro de 1972. O destaque do conteúdo é direcionado às eleições para a Câmara dos Deputados e para o Senado que iriam ocorrer em março daquele ano, apontando para a mobilizações dos partidos de direita que buscavam alcançar uma maioria, sendo possível a partir disso iniciar um processo de impeachment. O mandato de Allende seria até 1976 e esse era o último pleito antes do término do governo. No entanto, a coalização de direita não obteve o número necessário para executar seu plano, mas conseguiu diminuir a expressividade da UP.

Então, se observarmos a cronologia dessas mobilizações - que parte da greve de outubro de 1972, depois com as tensões pré-eleições e o que ocorreu nos resultados de março de 1973 – a composição da letra por Gonzaguinha e sua escolha por essa abordagem se entrelaçam com a conjuntura. Por isso, esse exemplo do

¹¹⁶ KALFON, Pierre. Chile: o começo da campanha eleitoral. *Opinião*. Rio de Janeiro, n. 8, jan. 1973, p. 12. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

contexto chileno se faz necessário, para compreendermos como a produção de músicas ligadas aos parâmetros da *Nueva Canción* também estavam relacionadas às notícias do que estava acontecendo, para além de uma influência musical do período.

A música faz uma referência à realidade brasileira, mas ela abre margem para uma interpretação das tensões políticas que começavam a agravar nos países vizinhos, sobretudo o uso excessivo da violência. Não assumo que o uso do espanhol tenha sido uma estratégia para driblar a censura, pois Gonzaguinha também coloca partes em português. Nesse sentido, a linguagem é determinante para essa perspectiva levantada, tendo em vista que todas as vezes que fala do “povo” ele escreve “de mi pueblo”, uma opção que pode estar relacionada à amplitude dos sujeitos que vivenciavam essa experiência.

3.2.1

A borboleta cubana

Outro exemplo desse olhar de Gonzaguinha para a América Latina pode ser identificado pela gravação de “Libertad Mariposa”, lançada em 1980 no lado A do disco *De volta ao começo*, o oitavo LP do cantor e composto de 14 faixas. Segundo uma matéria do *Correio Braziliense*, de junho de 1980, o LP com um mês no mercado já tinha quase alcançado a marca de 150 mil cópias vendidas, número que seria suficiente para ser considerado disco de ouro¹¹⁷. Se “La festívada” não pôde ser escutada pelo público, “Libertad Mariposa” conseguiu demarcar e promover o diálogo do cantor com o universo da *Nueva Canción*. E vale lembrar que foi lançada no mesmo ano da Festa da Voz.

A música começa com um violão executando uma harmonia lenta e tranquila através de um arpejo, contendo um efeito de modulação para esse instrumento que muda sutilmente a sonoridade original. Logo depois entra a voz de Gonzaguinha e gradativamente é introduzida uma linha melódica oscilante, reproduzida por uma guitarra, que acompanha até o arranjo instrumental aparecer por completo. Nesse momento de mudança, que permanece até o final, a bateria faz uma marcação leve do ritmo junto com o baixo e também há a presença de um xilofone, mas que apenas

¹¹⁷ MIGUEL, João José. Uma MPB rica?. *Correio Braziliense*. Brasília, n. 6350, 29 jun. 1980, p. 3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

acentua algumas notas ao fundo. É interessante que nessa virada da música foi interposta a voz de Milton Nascimento cantando trechos de “Lindo”, uma canção do álbum *Recado* (1978) de Gonzaguinha, o que denomina-se como música incidental. Isso também ocorre em “Questão de Fé”, primeira música do LP, que tem Milton e Ronaldo Bastos cantando “Nada será como antes”.

Agora, vamos nos atentar para a letra:

*Ay mi pequeña florecita libertad mariposa
Ven a volar en nuestro jardin tropical
Trae de nuevo la luz y el calor de un tiempo de sol
Esa alegria de colores se derrame por final*

*Ay mi pequeña florecita libertad mariposa
Posa en los ombros de las gentes
Que andan tan tristes
Haz con que ellos recuerden
Aquellas sonrisas
Que solamente en los niños
Se les ve sonreir*

*Ay mi pequeña florecita
Danos para sentir tu cuerpo en la danza
Besa estos rostros cansados de tanto llorar
Quedate aqui con nosotros volando,
Volando, volando, volando
Con alas bien abiertas
Y nunca mas no nos dejes perderte
Por favor
No más!¹¹⁸*

Diante desses três versos finais (E nunca mais não nos deixe te perder / por favor / não mais!)¹¹⁹ é perceptível como a canção representa uma vontade de reestabelecer laços, esses que foram perdidos por algum motivo. Principalmente nas duas primeiras estrofes, o eu lírico faz um pedido de retorno demonstrando a falta que essa relação faz. A tristeza não é posta como um sentimento individual,

¹¹⁸ JUNIOR, Luiz Gonzaga. Libertad Mariposa. In: *De volta ao começo*. EMI, 1980.

¹¹⁹ *Y nunca mas no nos dejes perderte / Por favor / No más!*.

mas como uma sensação coletiva (Pose nos ombros das pessoas / que andam tão tristes)¹²⁰, o que indica uma visão sobre o emocional dessa sociedade do autor. Nos versos seguintes (Faz com que eles lembrem / daqueles sorrisos / que só nas crianças você as vê sorrir)¹²¹, o sorriso e a criança aparecem como símbolo da esperança, que através dessa reaproximação seria possível lembrar a essas pessoas o que deveriam acreditar, sobretudo para o futuro. Mas a quem Gonzaguinha estava se referindo? À borboleta¹²²? De certo modo sim, só que a questão é um pouco maior.

Pelas ações narradas, como voar e pousar, fica claro que se trata de uma borboleta e sua liberdade. Contudo, não podemos ignorar que ele também fala de uma pequena flor. É aí que o sentido se expande. Conhecida aqui no Brasil como lírio-do-brejo, em Cuba é chamada de *flor de la mariposa*, um dos principais símbolos nacionais cubanos¹²³. Gonzaguinha constrói um duplo significado para “mariposa”, o que então demonstra seu apreço pela relação com Cuba. Na primeira estrofe, ele pede esse retorno de uma forma nostálgica (Venha voar em nosso jardim tropical / Traga de volta a luz e o calor de um tempo ensolarado)¹²⁴, pois aponta que com essa reaproximação poderia ver novamente a luz e o calor de um tempo ensolarado, se referindo ao período anterior à Ditadura Militar. Já nas próximas estrofes, a “mariposa” é colocada como aquela capaz de diminuir o sofrimento do povo brasileiro, que estava cansado de tanto chorar. Nesse sentido, mais do que uma vontade de reestabelecer laços com Cuba, a música expressa a tristeza do distanciamento que houve entre Brasil e Cuba, principalmente por conta da Ditadura Militar e essa aparece também como fator do descontentamento da sociedade brasileira.

Se observarmos os instrumentos utilizados e a estrutura do arranjo em “Libertad Mariposa”, verifica-se algumas diferenças diante das características das músicas da *Nueva Canción* referente aos países do Cone Sul, sobretudo a chilena. No que diz respeito à NCCh, dentro do processo de modernização das canções folclóricas não houve o empreendimento em recorrer à instrumentos elétricos

¹²⁰ *Posa en los ombros de las gentes / Que andan tan tristes.*

¹²¹ *Haz con que ellos recuerden / Aquellas sonrisas / Que solamente en los niños / Se les ve sonreír.*

¹²² Por mais que mariposa faça parte do vocabulário da língua portuguesa, mariposa em espanhol significa borboleta.

¹²³ Em 1936, Cuba recebeu um convite do *Jardín de la Paz*, localizado na cidade de La Plata (Argentina), como os demais países do continente, para que enviasse sua Flor Simbólica Nacional. A escolhida foi a *Mariposa blanca* e assim permaneceu como um importante símbolo nacional para os cubanos.

¹²⁴ *Ven a volar en nuestro jardín tropical / Trae de nuevo la luz y el calor de un tiempo de sol.*

(como a guitarra e o baixo), sendo privilegiada a sonoridade de gêneros tradicionais e andinos. O que Gonzaguinha propunha, levando em consideração os elementos da letra, era um diálogo com outro processo de renovação musical que teve início no final da década de 1960, a Nova Trova Cubana.

Sobre a sonoridade das canções da Nova Trova Cubana, a historiadora Mariana Martins Villaça atribui que:

O tipo de canção difundido por esse movimento consistia num amálgama de gêneros do repertório popular tradicional (frequente, hoje, nas gravações do Buena Vista) fundido a estilos variados, como a canção de protesto latino-americana, a música pop, os arranjos orquestrais dos Beatles e os experimentalismos sonoros da “música nova”, a vanguarda da música erudita da época. (VILLAÇA, 2001, p. 250)

Percebe-se que as bases da Nova Trova possuem diferenças em relação ao que foi incorporado pela NCCh. O que não significa que não houve um contato entre esses músicos, pois Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, dois dos principais nomes do movimento cubano, se apresentaram na *Peña de los Parras* em uma visita à Santiago, em 1972, e mantiveram relações com alguns artistas chilenos. Ainda assim, as propostas divergiam, tanto pelo caráter político das canções quanto nos aspectos estéticos. De uma forma objetiva, segundo Êça Pereira da Silva, enquanto para os artistas da NCCh “a ‘política’ deveria ser expressa da forma mais clara e direta possível, e nas canções isto se fazia nas letras”, para os músicos da Nova Trova Cubana “o importante era, sobretudo, uma atitude renovadora diante de sua obra e de seu público” (SILVA, 2006, p. 14).

Essa conexão entre Gonzaguinha e a Nova Trova fica explícita através de um anúncio do show do cantor carioca, em Brasília, publicada em março de 1980, no *Correio Braziliense*¹²⁵. No texto comenta-se que essa canção foi feita por ele quando esteve em Cuba, em homenagem ao músico Pablo Milanés. Este, como mencionado acima, foi um dos artistas que mais contribuiu para o desenvolvimento da Nova Trova. Sua expressividade no movimento está relacionada a sua participação no *Grupo de Experimentação Sonora (G.E.S)*, desde sua criação por Alfredo Guevara¹²⁶ em 1969. Vale ressaltar que tanto Milanés quanto Rodríguez

¹²⁵ SonoraSonoraSonoraSomSom. *Correio Braziliense*. Brasília, n. 6245, 15 mar. 1980, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹²⁶ Alfredo Guevara (1925-2013) foi diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica na década de 1960. Após o alinhamento de Cuba com a União Soviética, em 1961, os setores da cultura tinham como meta “incentivar as manifestações artísticas nacionais e o engajamento da

não concordavam com algumas diretrizes do *G.E.S.*, tinham críticas ao regime e por conta disso ficaram sob suspeita do governo. O *Grupo* buscou reunir jovens talentos da música cubana que passaram a receber “aulas práticas e teóricas para que desenvolvessem amplamente suas potencialidades (VILLAÇA, 2001, p. 255). Outro ponto é que também deveriam aprender a fazer “música para cinema”, mas para além desse limite, “os músicos do *G.E.S.* produziram letras ricas em metáforas, melodias que incorporavam timbres, dissonâncias e encadeamentos pouco convencionais, além de misturarem instrumentos e gêneros da música tradicional” (VILLAÇA, 2001, p. 256). Sobre isso, é possível perceber esses aspectos na canção de Gonzaguinha, em que faz uma metáfora pelo duplo sentido atribuído à “mariposa” e pela presença de linhas melódicas (a guitarra no começo da música e depois a voz de Milton Nascimento) com dissonâncias e encadeamentos que não eram muito comuns nos trabalhos do cantor carioca.

Retomando a fonte em questão, é interessante que “Libertad Mariposa” é a única mencionada como parte do repertório do show de Gonzaguinha. Em uma primeira leitura, esse destaque para a música pode insinuar o sucesso que ela conquistou, mas se atentarmos para os outros conteúdos que estão ao redor desse anúncio, percebe-se que essa escolha estava relacionada à uma temática específica elencada pelo jornal.

Nessa mesma página do *Correio Braziliense* há mais duas notícias sobre a “música latino-americana”. Uma está na própria coluna, anunciando uma apresentação de Tom Jobim com Mercedes Sosa para o mês seguinte. A segunda ocupa um quarto da página, sendo uma reportagem sobre um disco de Violeta Parra que ia ser lançado junto de uma coletânea produzida pela gravadora Copacabana. O conteúdo aborda a trajetória da cantora chilena, algumas informações sobre as músicas do LP e no final fala de outra estreia para aquele ano, o álbum *El sueño americano*, um compilado de alguns trabalhos de Isabel e Angel Parra, Patrício Manns, José Ortega e dos conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Voces Andinas. Mais relevante do que a questão quantitativa de assuntos relacionados à *Nueva Canción* em uma mesma página é a intertextualidade que essas notícias apresentam,

juventude nos princípios revolucionários” (VILLAÇA, 2001, p. 255). A criação do *Grupo* por Guevara representa uma dessas iniciativas e também esteve relacionada ao seu entusiasmo pelo cenário musical brasileiro, que teve contato a partir de uma viagem ao Brasil, em 1968. Por isso, conforme Villaça, o desenvolvimento da Nova Trova Cubana no interior do *G.E.S* foi influenciado por elementos da MPB e do Tropicalismo, os quais também eram admirados pelos músicos cubanos.

que encaminha para um fragmento da ramificação e impacto desses movimentos aqui no Brasil. A relacionada à “Libertad Mariposa”, diz respeito à Nova Trova Cubana, o anúncio do show de Tom e Mercedes à renovação musical argentina e tanto o disco de Violeta quanto *El sueño americano* à NCCh.

Já no Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 31 de maio de 1980, Tárík de Souza caracteriza a temática de algumas canções do novo disco de Gonzaguinha¹²⁷:

Ele questiona como sempre a carreira artística (Sangrando), ironiza a escalada da violência (A Cidade Contra o Crime) caricatura o país (Bié bié Brazil, Marcha do Povo Doido) exalta o povo (E Vamos à Luta, Pequena Memória Para um Tempo sem Memória) e seus heróis (Libertad Mariposa), escapando ao hino partidário.¹²⁸

Para não prolongar a análise, me detenho na visão sobre “Libertad Mariposa”. Diferente do que foi colocado pela interpretação da letra, aqui o jornalista fala de uma exaltação de Gonzaguinha aos seus heróis, o que não deixa tão claro quem seriam. Pelo conteúdo do *Correio Braziliense*, um desses poderia ser Pablo Milanés, enquanto a participação de Milton Nascimento cantando “Lindo” também indica essa possibilidade. Ao mesmo tempo, por estar se referindo à Cuba, esses heróis poderiam ser, além de Pablo, outros músicos da Nova Trova Cubana. Por último, se observarmos o comentário, “escapando ao hino partidário”, esses heróis poderiam ser os próprios cubanos. Como a canção possui características que a aproxima de um tom romântico mais do que militante, essa fala pode ter sido direcionada à intenção de Gonzaguinha em “Libertad Mariposa”. Entre essas hipóteses, uma coisa é certa, Tárík estava apontando para a relação do cantor carioca com Cuba e, mais uma vez, outro conteúdo da mesma página do jornal esclarece a escolha dessas palavras.

Em um texto abaixo da pequena matéria sobre Gonzaguinha, feito pelo mesmo jornalista e intitulado “Desembarca a revolução (musical) cubana”, novamente apresenta-se uma intertextualidade. O próprio título é um ponto curioso, ele traz uma provocação que consiste na utilização das palavras “revolução cubana”, pois ainda que tenha entre parênteses o termo “musical” separando-as, elas são referentes ao evento de maior impacto na América Latina no que diz respeito ao estabelecimento de um governo socialista. Diante do contexto ditatorial

¹²⁷ SOUZA, Tárík. O consagrado Gonzaguinha de volta ao começo. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, 31 mai. 1980, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹²⁸ *Ibid.*

e da bipolaridade da Guerra Fria, essas escolhas foram ousadas. Não só temos esse jogo de palavras como uma alusão ao que estava acontecendo nesse momento em Cuba. Ao falar em “desembarque”, Tárík traça um paralelo com o grande fluxo migratório de cubanos para os Estados Unidos que teve início em abril de 1980, no porto de Mariel¹²⁹ em Cuba, sendo a reportagem de final de maio. Assim, o título poderia causar uma estranheza aos leitores por trazer essas associações, mas o início do texto busca amenizar essa provocação.

O conteúdo escrito por Tárík é sobre a chegada de um LP de Silvio Rodríguez, outro expoente da Nova Trova Cubana, que foi editado na Espanha e importado para o Brasil através da gravadora multinacional Ariola. Por isso ele utiliza o termo “desembarca”, para se referir à importação e não ao ineditismo da Nova Trova. Para apresentar o artista ao seu público, o jornalista abre o texto com as seguintes frases:

Silvio Rodríguez usa cabelos curtos para os padrões da música pop internacional. Mas descem até a gola, são longos, coroados por bigode e barbicha, em contradição com qualquer arquétipo de funcionário do Partido.¹³⁰

A descrição da fisionomia de Silvio, como contrária a “qualquer arquétipo de funcionário do Partido”, promove uma quebra de expectativa em relação ao título. Esses comentários afastam a imagem do artista tanto de uma figura ligada ao pop quanto de características que remetem ao Partido Comunista Cubano. Percebe-se então que Tárík instiga os leitores a partir do título, matiza a situação descrevendo a aparência de Silvio, enquanto uma forma de não enquadrá-lo nos perfis citados e, logo em seguida, relaciona o artista cubano com a música brasileira, através da menção à gravação de “Pequena Serenata Diurna” por Chico Buarque em 1978¹³¹. Também fala que, assim como Silvio, Pablo Milanés era conhecido aqui no Brasil por suas canções gravadas por Milton Nascimento. O jornalista constrói esse

¹²⁹ Posteriormente conhecido como Êxodo de Mariel, esse foi um longo episódio, com duração de sete meses, em que aproximadamente 120 mil cubanos saíram do porto de Mariel em direção aos Estados Unidos, principalmente para Miami, através de embarcações. Isso ocorreu devido ao incidente de 1º de abril de 1980, quando um grupo de cubanos bateu um veículo nas grades da embaixada do Peru para solicitar asilo. Diante desse acontecimento, outras pessoas também recorreram à embaixada pelo mesmo motivo e a solução de Fidel Castro para essa situação foi permitir a abertura do porto de Mariel para quem quisesse sair do país.

¹³⁰ SOUZA, Tárík. Desembarca a revolução (musical) cubana. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 53, 31 mai. 1980, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹³¹ Esse laço entre Chico Buarque, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez foi estabelecido de forma concreta com uma viagem de Chico à Cuba para participar como júri de um prêmio de literatura, a convite da *Casa de las Américas* em 1978. Ao retornar foi preso pelo DOPS. (GOMES, 2013, p. 190).

movimento para introduzir o que seria a Nova Trova Cubana que esses músicos faziam parte:

A Nueva Trova começou a formar-se na década de 60. Seus integrantes participaram ativamente da Reforma Agrária, da campanha de alfabetização e do trabalho voluntário na safra de 10 milhões de toneladas de cana de açúcar, comandado pessoalmente por Fidel Castro. As canções de Silvio Rodríguez **estão impregnadas desse espírito construtivista e de uma certa prudência e delicadeza nas imagens mais fortes** que muito combinam com suas melodias simples e uma orquestração despojada, a base do violão acústico.¹³² [grifo do autor]

É interessante que, pelo destaque a esses três eventos, Tárík busca caracterizar algumas mudanças ocorridas no contexto cubano da década de 1960, ao mesmo tempo em que atribui esses acontecimentos como parte do “espírito construtivista” dos artistas da Nova Trova. A “prudência e delicadeza nas imagens mais fortes” parece uma expressão que tenta equilibrar a ideia de um “espírito construtivista”, a qual poderia gerar a impressão de uma música partidária. Esse intuito se assemelha com o movimento que o jornalista faz na introdução, o que nos indica que ainda era muito delicado abordar temas referentes à Cuba. No entanto, essa descrição da Nova Trova serve como pista para entender quem eram os heróis de Gonzaguinha e o que estava exaltando sobre eles, pela perspectiva de Tárík.

Essa visão sobre o movimento cubano e seus artistas é bastante singular, frente as outras notícias encontradas que abordam essa conexão. Em grande parte das matérias de jornais do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, especialmente as que comentam sobre Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, o que aparece são as participações desses músicos em trabalhos de artistas brasileiros, como em shows, gravações, composições, além das menções às interpretações de suas músicas. Nesses casos seus nomes são apenas citados e relacionados à Nova Trova, mas sem uma explicação sobre suas trajetórias e a origem do movimento, como foi posto por Tárík. Por isso, ainda que essa fonte nos apresente uma entre as diversas narrativas sobre Nova Trova, através de uma comparação entre ela e os aspectos atribuídos à NCCh pela imprensa nacional, já mencionados neste trabalho, é possível identificar alguns aspectos da presença do movimento cubano aqui no Brasil. Como vimos, a NCCh é associada à valorização do folclore andino, não só o chileno; ao período em que Allende governou e às mudanças promovidas; ao sucesso no exterior, que

¹³² SOUZA, Tárík. op. cit., 31 mai. 1980.

por sua vez é relacionado ao exílio dos artistas e à instauração da ditadura de Pinochet; e à estética atrelada a uma ideologia política. Em contrapartida, a Nova Trova Cubana é distanciada de uma perspectiva partidária e de sua relação com o Estado, tendo em vista que no *Congreso Nacional de Educación y Cultura*, realizado em 1971:

[...] os músicos da Nova Trova, ligados ao *G.E.S.*, são inseridos pelo Partido Comunista no recém-criado *MNT*, *Movimiento de la Nueva Trova*, e lhes são atribuídas metas de caráter político, firmadas em “Encuentros Nacionales de la Nueva Trova” e encampadas até 1986. Nessa fase, o *MNT*, sigla através da qual o movimento passou a ser conhecido, teve direção da União da Juventude Comunista e assumiu uma estrutura partidária, tornando-se uma agência, no meio artístico, das propostas político-culturais do Estado. (VILLAÇA, 2001, p. 259)

É sintomático que essa associação não tenha sido estabelecida, principalmente pelo caráter do *Jornal do Brasil* e sua relação com os perfis dos seus leitores. Claro que esse argumento se prolonga, pois também há questões como o contexto ditatorial brasileiro e a construção do imaginário social sobre Cuba pela própria imprensa nacional. Já abordado nos capítulos anteriores, o anticomunismo era um fator muito presente nesse momento e como a Revolução Cubana se tornou um símbolo da vitória do socialismo na América Latina, em plena Guerra Fria, a imagem de Cuba era demonizada por essa corrente. Só que esse partidarismo não foi invisível assim. Em 1978, Chico Buarque adaptou e gravou a música “Canción por la unidad latino-americana”, composta por Milanés em 1975, também reproduzida no disco *Clube da Esquina II* (1978). A canção tem como temática a resistência às ditaduras militares da América Latina. Mesmo com a expressividade que a Nova Trova teve no cenário musical brasileiro, sobretudo na segunda metade da década de 1970, ela parece ser representada por Tárík de uma forma superficial diante dos preceitos desse movimento.

Embora o espanhol de “Libertad Mariposa” indique o diálogo do cantor com a música de outros países da América Latina, percebe-se que Gonzaguinha não firma uma relação tão objetiva com a Nova Trova Cubana, é necessário o conhecimento sobre sua viagem à Cuba e o duplo sentido expresso pela palavra “mariposa”. Sendo uma homenagem feita para Pablo Milanés, provavelmente o cantor carioca pôde ter mencionado essa relação em shows e entrevistas. Para quem fosse escutar através do LP pela primeira vez, sem muitas informações, isso não seria óbvio, justamente pela profusão de músicas ligadas aos outros movimentos de

renovação musical na América Latina. Ainda assim, levando em consideração sua tentativa de se aproximar do universo da *Nueva Canción* com “La festívda”, em 1973, “Libertad Mariposa” aponta para a influência e incorporação das características de uma das vertentes desse grande movimento. Diferente da proposta de “Canto americano” de Sérgio Ricardo, a canção de Gonzaguinha presta uma homenagem e é trabalhada a partir de um saudosismo, que não coloca a intenção de construir uma identidade latino-americana e de pertencimento a essa comunidade. Na verdade, isso se firma pelo próprio intuito de produzir esse tipo de música.

Portanto, em “La festívda” existia essa possibilidade e, pelas falas do cantor carioca nesse contexto, houve uma pretensão de pensar o Brasil como parte da América Latina. O que é curioso, mas que veremos no próximo capítulo, é que esse perfil de um Gonzaguinha latino-americano não esteve presente na memória das estudantes da Casa da Universitária de São Paulo, que tiveram um forte contato com o artista.

3.3

Outras conexões e suas continuidades

A lista de artistas brasileiros que buscaram esse diálogo com a renovação musical dos outros países da América Latina é realmente impressionante. Um ponto curioso é a característica dos vocais do MPB-4 que tem semelhanças com conjuntos da NCCh, como o Inti-Illimani e Quilapayún. A sobreposição das vozes e as alternâncias melódicas pelos vocais são comuns nesses três grupos, ainda que possuam suas diferenças na execução. Enquanto no Inti-Illimani e Quilapayún predominam a utilização da voz empostada, o MPB-4, pelo seu repertório de sambas e músicas da bossa nova, trabalha com vocais mais suaves e como bases harmônicas para a melodia, o que pode ser percebido em Roda Viva (Chico Buarque) e Canto Triste (Edu Lobo e Vinícius de Moraes). Isso permite compreender como a estética de conjuntos da NCCh não era tão distante de algumas formas apresentadas por conjuntos brasileiros¹³³.

O repertório musical do MPB-4 era em grande parte composto por sambas tradicionais e modernos, mas gravaram em 1978 “Me Gustan los Estudiantes”, canção de Violeta Parra. Essa música ficou mais conhecida pela versão de Mercedes

¹³³ Próximos ao MPB-4, também podemos mencionar o Quarteto em Cy e o conjunto Boca Livre.

Sosa, reproduzida no disco *Homenaje a Violeta Parra* (1971), que sempre fez questão de indicar a cantora chilena como uma de suas maiores influências. A escolha do MPB-4 por essa canção se conecta de alguma maneira com a origem do conjunto. Comentada no primeiro capítulo, os integrantes deram início a carreira a partir do CPC da UNE. Além disso, entre as diversas produções de artistas da *Nueva Canción* que já circulavam no Brasil, a decisão de gravar uma música que exalta os estudantes, no contexto em que estavam vivendo, simboliza o forte apoio do MPB-4 ao processo de reconstrução do movimento estudantil. É curioso que, enquanto Violeta Parra escreve para um período¹³⁴ e sujeitos específicos da sua realidade, a música consegue ser ressignificada para outro momento e outro espaço com uma cultura diferente, mas permanecendo a mensagem de que é preciso valorizar a juventude, a educação e a ciência. Ao observar um trecho da letra podemos levantar outra questão a respeito desse simbolismo:

Eu gosto dos estudantes / Porque levantam o peito / Quando lhes dizem "farinha" / Sabendo-se que é farelo! / E não se fazem de cegos / Quando se apresenta o que foi feito! / Caramba e samba a coisa / O código do direito! [tradução do autor]¹³⁵

Os estudantes são retratados como aqueles que não podem ser enganados, justamente pelo conhecimento de seus direitos, também seriam os que enfrentam a autoridade diante de alguma injustiça. Essa caracterização incentiva um movimento de ação e, de uma forma sublime, indica que esse grupo não deveria ter uma postura de passividade em relação às problemáticas de sua realidade. Nesse sentido, temos aqui um caso de ressonância simbólica.

O sociólogo Sidney Tarrow (2012) cunhou essa noção para se referir à apropriação de termos correspondentes às formas de ações, oriundas dos repertórios de ações coletivas de outros países e disseminadas para fora daquele território. Tarrow entende a ressonância simbólica como o grau em que um determinado termo ressoa com conceitos culturalmente familiares em uma determinada cultura (TARROW, 2012, p. 269). A própria palavra “ressonância” ajuda na reflexão sobre o objeto em análise, a música. Segundo o dicionário Michaelis, o primeiro

¹³⁴ Não foi possível identificar a data exata de lançamento, mas algumas fontes indicam que foi entre 1960 e 1963.

¹³⁵ *Me gustan los estudiantes / Porque levantan el pecho / Cuando les dicen harina / Sabiéndose que es afrecho / Y no hacen el sordomudo / Cuando se presente el hecho / Caramba y zamba la cosa / ¡El código del derecho!* (PARRA, Violeta. *Me Gustan los Estudiantes*. In: *Cobra de Vidro*. Rio de Janeiro, Phillips, 1978).

significado entre outros é a “amplificação dos sons”¹³⁶. A reprodução de “Me Gustan los Estudiantes” por outros artistas é um sinal da amplificação da mensagem que essa música carrega. Se a letra constrói a imagem do estudante como uma pessoa capaz de agir frente aos problemas de sua sociedade, então o próprio fato de ser um estudante seria uma forma de ação. A ressonância simbólica desse termo, no contexto brasileiro do final dos anos 1970, ocorre por conta da experiência estudantil na década de 1960, que estruturou uma base de suas possíveis atuações políticas, como o caso da criação do CPC da UNE. Apesar de ser outra geração no período em que o MPB-4 gravou essa música, os estudantes tinham familiaridade com os repertórios de ações utilizados na década de 1960, como greves, passeatas, criação de jornais estudantis, shows e festivais universitários. Assim, o simbolismo atribuído ao estudante pela canção de Violeta Parra tem uma grande ressonância para essa época: o momento de reestruturação da UNE e da UEE. Ela pode ser interpretada como uma convocação dos estudantes para agirem e se mobilizarem pelos seus direitos de representatividade.

Sobre a conjuntura do final dos anos 1970, é interessante como a percepção do MPB-4 indica um caminho possível para entender a crescente conexão com a *Nueva Canción*. Em uma entrevista para o *Voz da Unidade*, no final de outubro de 1980, os integrantes Magro e Milton são questionados sobre o reflexo da abertura no trabalho do MPB-4. Magro faz o seguinte comentário sobre o perfil do quarteto naquele contexto:

Foram quinze anos de briga entre o que era permitido falar e o que se queria falar, o que poderia ter gerado uma ideia de revanche, de mágoa guardada. Isso não aconteceu, e hoje estamos cantando e participando da abertura sem rancor, sem maiores cobranças, mas sempre reivindicando maior liberdade de expressão, liberdade para os outros setores... Hoje fazemos um trabalho mais aberto, mais despreocupado, sem entretanto perder a nossa ideologia, o nosso pensamento.¹³⁷

O posicionamento sobre a suposta abertura que era promovida pelos militares é reafirmado por Milton na mesma entrevista. Ainda que os músicos reconheçam um ambiente de criação mais tranquilo, comparado aos anos anteriores, eles deram

¹³⁶ RESSONÂNCIA. In: *Michaelis*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/ressonancia>>. Acesso em: 27/05/2022.

¹³⁷ No canto do MPB-4, um retrato do Brasil. *Voz da Unidade*. São Paulo, n. 31, nov. 1980, p. 14. Biblioteca Salomão Malina.

continuidade ao caráter do grupo de cantar pela liberdade. Isso reflete como naquela conjuntura o setor cultural, sobretudo na música, percebia e vivenciava de formas distintas as mudanças que estavam ocorrendo. Mesmo que desconfiassem do discurso dos militares, a possibilidade de ter maior liberdade de criação era experimentada por artistas que antes se encontravam entre a fuga da censura e a pressão de setores da esquerda¹³⁸ que defendiam uma arte atrelada às bases do nacional-popular. Ao longo da entrevista, os depoimentos dos integrantes demonstram como essa questão da liberdade artística era algo almejado, mas que não sobrepuja a ideologia e o pensamento diante da situação política.

Quando Magro comenta sobre a mágoa que poderia ser gerada, essa fala remete à ideia de Denise Rollemberg sobre o ano de 1979. Para autora, esse foi um período de estruturação da “nossa honra e nosso futuro”, no sentido que a “sociedade-vitima” estaria se redimindo perante o Estado opressor (ROLLEMBERG apud NAPOLITANO, p. 299). Nesse sentido, as palavras utilizadas por Magro, “revanche” e “mágoa”, refletem como o contexto da abertura foi um momento de reavaliação dos anos anteriores.

Através dessas falas é perceptível a mudança entorno de como era vista a “resistência”. As disputas no decorrer da década de 1970 entre a corrente da contracultura, o frentismo cultural do PCB e as definições postas por outros grupos, como a “nova esquerda”, convergiam por caminhos diferentes para a noção de “resistência democrática” (NAPOLITANO, 2017, p. 246). Isso seria parte do processo de reavaliação dos modelos de resistência, principalmente no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, como também pelas críticas de intelectuais e artistas que passaram a condenar as estratégias utilizadas em anos anteriores. Vale ressaltar que a convergência não significa uma homogeneização das ideias, ao contrário, pois existiam diferentes formas de pensar e de exercer uma postura de oposição à ditadura militar.

O destaque para essa visão do conjunto serve também para compreender as escolhas musicais, principalmente pelas interpretações de músicas da *Nueva Canción*. Nesse sentido, pode-se pensar em dois caminhos. Um está relacionado ao caráter político-ideológico, que com um maior conhecimento sobre esse repertório,

¹³⁸ Aqui não me refiro somente aos partidos e grupos políticos, pois nesse período ocorreram as chamadas “patrulhas ideológicas”, em que intelectuais de esquerda passaram a acusar alguns artistas de produzirem obras de “conteúdo alienante”.

a decisão de reproduzir canções com uma linguagem e sonoridade distinta do que propunha o grupo, direcionava para um posicionamento que reconhecia as lutas políticas e sociais defendidas nos outros países, através das canções. O outro diz respeito ao contexto de abertura, em que a possibilidade de gravar músicas da *Nueva Canción* estava interligada ao novo estilo de consumo de bens culturais, sobretudo pela juventude¹³⁹. Segundo Napolitano, no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, esse seguimento era herdeiro das matrizes culturais de esquerda e formado pela experiência da indústria cultural, o que resultou em uma mescla de elementos das diversas tradições na construção de suas subjetividades (NAPOLITANO, 2017, p. 316). Faço esse comentário justamente para chamar atenção que a NCCh não era somente um produto cultural de esquerda, pois ela também assumia um caráter “alternativo” aqui no Brasil, se levamos em consideração que estava inserida em um pequeno circuito e tratada como algo diferente¹⁴⁰. Ou seja, essa nova subjetividade proporcionou um espaço maior para a NCCh pela pluralidade de significados que esse consumo passou a expressar. Mesmo com os órgãos de repressão e a censura atuando plenamente no final da década de 1970, o próprio regime tinha conhecimento da importância desse consumo para a modernização da indústria da cultura e, para complementar, Marcelo Ridenti afirma que:

[...] ficaria evidente na década de 1970 a existência de um projeto modernizador em comunicação e cultura, atuando diretamente por meio do Estado ou incentivando o desenvolvimento capitalista privado. A partir do governo Geisel (1975-1979), com a abertura política, especialmente por intermédio do Ministério da Educação e Cultura, que tinha à frente Ney Braga, o regime buscava incorporar à ordem artistas de oposição. (RIDENTI apud NAPOLITANO, 2017, p. 219)

Nesse sentido, ao observarmos a acentuação da presença da *Nueva Canción* no final dos anos 1970, o que indica é que a partir do conjunto de fatores vistos aqui, como a proposta de “abertura”, a modernização da indústria da cultura, a formação de novas subjetividades e a própria “derrota política dos projetos

¹³⁹ Reconheço que é complicado generalizar esse segmento para a questão abordada, mas ao mesmo tempo os jovens formaram o grande eixo consumidor dessa produção cultural e também constitui um dos focos desta dissertação.

¹⁴⁰ Esse argumento está ancorado na perspectiva apresentada por Tânia da Cosa García em seu artigo sobre o Tarancón (2006), em que a autora aponta que “o *status* alternativo extrapolava o mercado e caracterizava também o modo de vida e o comportamento daqueles que aderiam à proposta” (GARCIA, 2006, p. 179). Ainda complementa que, no caso do Tarancón, diante da produção fonográfica independente, o ambiente em que circulavam e até o estilo de vida dos integrantes, que “acompanhavam a moda hippie” (2006, p. 179), a incorporação da proposta do conjunto se dava através de aproximações com os valores da contracultura.

históricos da esquerda reformista e revolucionária” (NAPOLITANO, 2017, p. 316), esses foram alguns dos que viabilizaram esse processo. Entretanto, não estou descartando o fluxo cultural e a apropriação desse cancionário no repertório de ações coletivas como forças que impulsionaram essa conexão, apenas busquei destacar alguns aspectos desse contexto que também auxiliam na compreensão de como isso ocorreu.

Um ano depois de “Me Gustan los Estudiantes”, em 1979, o MPB-4 gravou “Pobre del Cantor”, de Pablo Milanés. Como já apresentado, o repertório desse músico foi um dos que mais circulou no Brasil, além das parcerias com artistas brasileiros. Então para encerrar este capítulo, aproveito para fazer uma ponte sobre a continuidade da conexão com a Nova Trova Cubana na década de 1980.

Isso pode ser visto através da gravação da música “Buenos días América”, em 1987, interpretada por Miúcha e de composição de Milanés. Mesmo lançada após o período ditatorial, ela revela como essa conexão foi bastante profícua e significativa, além de representar uma celebração pelo reestabelecimento das relações diplomáticas entre Brasil e Cuba, que ocorreu em 1986. A canção foi reproduzida em março de 1987 em um quadro do programa de TV “Fantástico”, com uma breve introdução de Chico Buarque apresentando o videoclipe que inicia sua fala com: “Muito se fala de Cuba, mas pouco se conhece de fato”. O vídeo é composto de imagens de Havana, capital de Cuba, com destaque para paisagens naturais e urbanas, pessoas dançando e cenas de Miúcha e Pablo cantando.

“Buenos días América” tem um arranjo instrumental característico da Nova Trova Cubana, com a presença de naipes de metais que marcam uma linha melódica e bongôs guiando o ritmo da música. A letra foi encontrada em um documento referente ao Departamento de Censura da Polícia Federal¹⁴¹, contendo a versão original e uma inteiramente traduzida, enviada pela gravadora Continental e aprovada pelo Departamento. Ela traz uma mescla de estrofes em português, executadas por Miúcha, e em espanhol, sendo essas partes cantadas por Milanés e em alguns momentos por Miúcha também. A primeira estrofe abre com as seguintes palavras: “Abri os olhos sussurrando uma nova canção / minha janela se banhou de

¹⁴¹ ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Departamento de Censura da Polícia Federal. Requerimento da gravadora Continental para aprovação das letras: Buenos días, America; Bom dia, América; Valsa dos amigos. São Paulo, 1987. Banco de dados Memória Reveladas, BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.29457.

sol / Eu vou buscar lá fora uma razão / pra tanta emoção”¹⁴². Os versos expõem uma visão positiva dos novos tempos, da chegada do sol, este um símbolo muito presente em discursos da esquerda, mas que também possui uma simbologia muito forte associada ao amanhecer, aquilo que está por vir. Ao longo da canção, essa perspectiva continua e no refrão passam a desejar bom dia para vários países do continente americano, como Brasil, Cuba, Argentina, Colômbia, Equador, Uruguai, Venezuela, Nicarágua e Haiti. E logo em seguida cantam os seguintes versos: “Uma grande fila de árvores gigantes/ Contra o vento do norte brutal e arrogante / Enquanto o imploro e o adulo / América minha / A união e a dignidade gera a liberdade / de uma vez”¹⁴³.

Na listagem dos países não há menção ao Chile, o que pode estar relacionado ao contexto ditatorial que estava inserido. Enquanto os outros citados estavam em momentos de mudanças importantes. No caso do Brasil, Argentina, Uruguai e Equador, esses passavam pelo processo de redemocratização com o fim das ditaduras. Colômbia e Venezuela vivenciavam tensões internas no campo político, econômico e social. Na Nicarágua, a Revolução Sandinista que ocorreu no final da década de 1970 proporcionou a ascensão de Daniel Ortega, que foi eleito presidente em 1985, marcando a efetivação dos sandinistas no poder. No Haiti, em 1987 era promulgada a nova constituição que estabelecia uma república semipresidencialista, após um longo período de governos autoritários. Assim, a metáfora utilizada na letra, de uma “grande fila de árvores gigantes, contra o vento do norte brutal e arrogante”, serve para representar essa conjuntura e ainda coloca esses processos como uma reação à interferência norte-americana nesses países. Os versos finais citados podem ser interpretados como uma mensagem, indicando uma liberdade que pode ser conquistada através de uma união que não permita o controle político, econômico e social por imposições dos Estados Unidos.

“Buenos días América” é uma canção que aponta para a longa duração do contato de músicos brasileiros com os movimentos artístico-culturais de outros lugares da América Latina, não só com a Nova Trova. Além disso, a música consegue englobar diversos países das Américas de forma que, dessa vez, o Brasil não aparece deslocado, distante de seus vizinhos, mas como parte dessa grande comunidade latino-americana.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

O despejo da Casa da Universitária de São Paulo: movimento estudantil, resistência e a *Nueva Canción*

Neste capítulo será apresentado como um estudo de caso o despejo de estudantes universitárias da Casa da Universitária de São Paulo (CUSP)¹⁴⁴, em que é possível identificar a presença da *Nueva Canción* em atividades relacionadas ao movimento estudantil na segunda metade da década de 1970. A Casa pertencia à Cúria Metropolitana de São Paulo e foi vendida em 1973 para a Kobayashi Habitacional do Brasil, uma empresa japonesa que pretendia construir um hotel no local. Ao receberem o aviso de despejo, as estudantes, que vinham do interior ou de outros estados e estudavam em diversas faculdades de São Paulo, se mobilizaram para tentar reverter a situação, sendo algumas dessas ações a realização de atividades culturais e formas de arrecadar fundos para uma nova sede. Nas atividades culturais promovidas, foram identificados shows de grupos de música latino-americana e de artistas influenciados pela *Nueva Canción*, o que apontam caminhos para pensar a presença do cancionero latino-americano na resistência cultural brasileira¹⁴⁵. Apenas em 1979 as trinta e uma estudantes conseguiram uma nova residência, por uma concessão de um imóvel pela Prefeitura de São Paulo.

Um ponto que é preciso enfatizar para esse caso, tendo em vista o espaço que será analisado, é que as atividades identificadas não ocorreram através das universidades, elas foram organizadas pela própria gestão das moradoras. Isso não significa que os locais institucionais não foram utilizados, como auditórios, teatros e os próprios *campi*, ou que esses eventos foram casos isolados diante das mobilizações de centros acadêmicos e DCEs, pois as estudantes mantinham relações com essas entidades, além de receberem apoio. A Casa não possuía nenhum vínculo com as universidades paulistas. Ressalto esse aspecto justamente porque o intuito neste capítulo é compreender as formas de resistência que as moradoras da CUSP estruturaram, enquanto estudantes universitárias, para conter

¹⁴⁴ Me detenho no período em que as moradoras realizaram atividades para resistir à ordem de despejo, infelizmente não chego a adentrar no processo de aquisição da nova moradia e as características desse novo espaço, sobretudo por conta das experiências das entrevistadas para este capítulo que não vivenciaram essa mudança.

¹⁴⁵ Vale ressaltar que as atividades artístico-culturais realizadas pelas moradoras, durante a situação de despejo, tinham um caráter de resistência contra a ditadura, porque além de reivindicarem seu espaço de moradia também eram momentos que reuniam jovens universitários para se mobilizarem e expressarem a indignação ao regime através da cultura.

o processo de despejo e se posicionarem contra o regime militar. Diferente da função e da dinâmica das universidades, a Casa era um local de moradia, que por sua vez configurava o espaço de descanso dessas mulheres que além de estudar também trabalhavam.

O processo de despejo das estudantes foi acompanhado por jornais, entre esses: *Opinião* (RJ), *A Tribuna* (SP), *Diário da Noite* (SP), *Movimento: Cena Brasileira: Subúrbio Carioca* (RJ) e *Tribuna da Imprensa* (RJ)¹⁴⁶. Assim, o jornal como fonte de pesquisa para o historiador deve ser inserido dentro de sua historicidade, levando em consideração quais agentes estão envolvidos e como são caracterizados nas matérias, qual o público que aquele conteúdo busca alcançar e como se constrói a narrativa sobre o acontecimento noticiado. Como apontam as historiadoras Heloisa de Farias Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto: “convém lembrar que não adianta simplesmente apontar que a imprensa e as mídias ‘têm uma opinião’, mas que em sua atuação delimitam espaços, demarcam temas, mobilizam opiniões, constituem adesões e consensos” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258). Observar esses aspectos da imprensa, inserida no contexto ditatorial brasileiro, pode ser uma forma de identificar disputas de interesses políticos e sociais que estavam presentes nessa conjuntura.

Além da imprensa, os órgãos de repressão também estavam atentos para o processo de despejo e com mais intensidade em relação às atividades realizadas pelas estudantes. Foram identificados Autos de Qualificação e Interrogatório pelo DOPS de São Paulo e relatórios de informações do SNI, DSI, CISA e CIE. Apesar de possuírem características diferentes nas formas de atuação entre si, a gama de organizações que estavam vigiando as universitárias demonstra como as ações de resistência geravam tensões para com os militares e seus apoiadores. Ao mesmo tempo, essas fontes permitem compreender como eram constituídas as dinâmicas de vigilância e repressão sobre o Movimento Estudantil.

Com entrevistas realizadas para esta pesquisa, com Terezinha Gonzaga e Maria Helena da Silva, que residiram na CUSP na segunda metade da década de 1970, pude acrescentar a história oral como fonte. Amparado na perspectiva de Verena Alberti, a história oral pode “documentar as ações de constituição de memórias” (1996, p. 4). Ou seja, a partir da relação entre entrevistado e

¹⁴⁶ Os três últimos mencionados não chegam a ser trabalhados nesse capítulo, apenas indico aqui os jornais que contemplaram o processo de despejo.

entrevistador, em que este último provoca o ato de lembrar, há um esforço por parte do entrevistado em selecionar “aquilo que se quer guardar como concebido legítimo, como memória” (1996, p. 4). Isso é o que a autora chama de “resíduo de ação”. Nesse sentido, entendo que as falas de Terezinha e Maria Helena são formas de afirmar suas identidades e, ao mesmo tempo, de evocar experiências que estão interligadas ao significado da CUSP diante de uma memória coletiva. Ademais, essa operação de colocar o passado no tempo presente expõe a subjetividade das entrevistadas ao interpretar um período importante de suas vidas.

4.1

Um novo repertório para as atividades estudantis: a *Nueva Canción Chilena*

Ao longo da década de 1970 no Brasil, a relação entre universidade e atividades culturais é bastante profícua, ainda que tenha sido vigiada e com intervenções por parte dos órgãos de repressão política. Especialmente na segunda metade dos anos 1970, após o fim do mandato de Médici (1969-1974) e com a política apresentada por Geisel, de uma “distensão lenta, gradual e segura” da ditadura, há uma perspectiva que ainda perpetua dentro da historiografia brasileira diante do papel dos movimentos estudantis nesse período. Ao levar em consideração a política proposta por Geisel, junto à virada do partido de oposição, MDB, nas eleições de 1974¹⁴⁷, o que se coloca é que os estudantes se aproximaram de movimentos sociais, como a luta pela Anistia, iniciada em 1975 pela advogada Therezinha Zerbini, através da criação do Movimento Feminino pela Anistia (MFPA); os movimento sindicais, como o liderado por Luiz Inácio Lula da Silva, que em 1978 realizou diversas greves no ABC paulista; e já no início dos anos 1980 com as Diretas Já. Com isso, parte-se da visão que os movimentos estudantis sofreram um esvaziamento diante desse contexto, ao priorizar a atuação em movimentos sociais.

Por outro lado, segundo a historiadora Angélica Müller em seu livro “O Movimento Estudantil na resistência à Ditadura Militar (1969-1979)”, esse período também foi marcado por um novo processo no interior do movimento estudantil, o

¹⁴⁷ Na eleição anterior, de 1970, o Arena teve 223 deputados na Câmara contra 87 do MDB. Enquanto na de 1974, o MDB ainda que minoritário, conseguiu 161 das 364 cadeiras da Câmara dos Deputados, contra 203 do Arena. Além disso o MDB conseguiu eleger 16 senadores para as 22 vagas em disputa.

reagrupamento político nas chamadas “tendências estudantis”. Para a autora, essa estratégia criou um ambiente propício ao engajamento e a formação política, tornando-se um espaço para “recrutamento em potencial” e, diferente do que ocorria nos anos anteriores, permitiu uma “entrada progressiva, flexível, socialmente menos reprovada e igualmente menos visível que uma entrada direta no partido” (MÜLLER, 2016, p. 102).

As tendências conformavam uma nova estratégia dos movimentos de oposição para construir novas frentes de atuação. Dessa forma, constituíram as seguintes tendências¹⁴⁸: “Refazendo” (APML, MR-8 e ALN); “Liberdade e Luta” ou “Libelu”, “Centelha” e “Ponteio” (trotskistas); “Caminhando” e “Viração” (PC do B); “Unidade” (PCB); “Alternativa” e “Organizar a Luta” (POLOP e MEP). Durante a segunda metade da década de 1970, esses grupos disputaram eleições para DCEs antes mesmo da revogação do Decreto-Lei 477, que ocorreu em 1979, como o caso do DCE-Livre da USP, criado em 1975. Com o objetivo de reconstruir a UNE e a UEE, proibidas de atuarem pelo decreto em vigor, as tendências representadas pelos DCEs buscavam nesse processo uma definição de quais diretrizes seriam estabelecidas para a atuação do movimento estudantil naquele contexto. Isso implicou em uma série de consensos e dissensos entre esses estudantes que eram influenciados pelas novas estratégias dos partidos.

Na entrevista com Terezinha, ela lembrou que entre 1974 e 1975 foi convidada por uma amiga, que ia sair da CUSP, para ingressar no PC do B. Nesse momento, a Guerrilha do Araguaia já tinha terminado, porém a entrevistada atribuiu a sua entrada ao partido por conta do entusiasmo que tinha com a luta armada, reflexo da mobilidade do tempo da memória. Ainda assim, comentou que já militava na Caminhando, através do movimento estudantil, mas que não sabia que era ligada ao PC do B. Somente ao ingressar no partido que teve conhecimento dessa relação e, posteriormente, optou por mudar de tendência, pois não acreditava mais nos preceitos da Caminhando e sentiu mais afinidade com a Viração. Esse episódio explicita o embate entre tendências do mesmo partido e mostra como não era tão claro, no início dessa estruturação, os posicionamentos desses agrupamentos com relação ao que era defendido pelos partidos. Isso também aponta para uma das

¹⁴⁸ Para a especificidade de cada tendência e seu processo de formação, ver mais em: MÜLLER, Angélica. O processo de reestruturação do movimento. In: *O Movimento Estudantil na resistência à Ditadura Militar (1969-1979)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

características desse processo, a heterogeneidade desses grupos e as disputas de opinião devido ao contexto de “abertura”.

Dentro dessa conjuntura, as concepções de setores da esquerda sobre resistência cultural também sofreram alterações, principalmente com a formação da “nova esquerda”. A corrente nacional-popular, estimulada e defendida pelo PCB como diretriz da arte engajada, encontrava-se desgastada e vista por intelectuais e artistas de esquerda como um projeto fracassado. Marcos Napolitano aponta que, com a derrota de um projeto revolucionário, amparado na luta armada contra a Ditadura Militar¹⁴⁹, “a agenda política da esquerda brasileira, com a qual dialogavam os diversos segmentos da arte engajada, migrou do tema da revolução para o tema da resistência democrática” (2017, p. 246). Nesse sentido, Napolitano chama atenção para um novo embate que se formou a partir dessas mudanças, os frentistas e a “nova esquerda”¹⁵⁰.

O frentismo cultural que guiava a militância cultural comunista e os valores do nacional-popular passaram a ser duramente criticados pela esquerda católica e pela nova esquerda como um todo. O nacional-popular cepecista passou a ser visto como símbolo de uma ação cultural autoritária, mistificadora e, no fundo, afeita às regras do mercado e facilmente enquadrável no nacionalismo oficial do regime. Para a nova esquerda, o manifesto do CPC era a prova desse desvio “nacional-populista” que, ao tentar enquadrar a “cultura popular”, enfraqueceu. (NAPOLITANO, 2017, p. 283)

Essa divisão, tanto no meio estudantil quanto no debate sobre resistência cultural, não surgiu subitamente, mas foi um longo processo que já estava presente nos anos 1960, principalmente no que diz respeito à perspectiva do nacional-popular. Após a derrota da Guerrilha do Araguaia, em 1973, e a virada do MDB nas eleições de 1974, essas diferenças se tornaram mais latentes diante do próprio contexto, pois os estudantes, intelectuais, artistas e militantes vislumbraram novas estratégias, assim como reformularam projetos que não se sustentavam mais nesse momento.

A meu ver, as transformações que ocorreram na segunda metade dos anos 1970 estão longe de compor um gradiente em que se possa pautar ações mais ou menos politizadas e críticas à ditadura. Na verdade, esse cenário implicou em uma

¹⁴⁹ Vale ressaltar que a luta armada não foi uma escolha hegemônica dos grupos de esquerda, ela configurou uma grande tensão entre as formas de resistência defendidas por esses setores.

¹⁵⁰ Tanto o frentismo e a “nova esquerda” foram caracterizados na introdução desta dissertação.

nova dinâmica para os repertórios de ações coletivas (TILLY, 1993), principalmente para o meio artístico-cultural. Na concepção do sociólogo Charles Tilly, acerca do repertório de ações coletivas, “cada historiador de ação coletiva popular percebe que as formas predominantes de contenção variam decisivamente por tempo e lugar.” (TILLY, 1993, p. 267) Esse conjunto de ações são formas de criar ou se apropriar de estruturas de mobilização preexistentes, como associações e redes de relacionamento, que possam dar as bases organizacionais para uma movimentação de contestação às medidas autoritárias. (ALONSO, 2012, p. 21). Arelada a essa ideia, Müller comenta que as alterações dos repertórios, por parte dos universitários brasileiros, foram possibilitadas pelos “novos valores gestados em prol de uma resistência em favor das liberdades democráticas” (MÜLLER, 2021, p. 16).

Nesse sentido, as mudanças nos repertórios ajudam a compreender como as escolhas de novos valores fazem parte das experiências de vida desses jovens, o que também aponta para o caráter heterogêneo da resistência cultural ao longo desse período. Algumas nuances desse aspecto foram percebidas em um primeiro momento¹⁵¹ a partir de dois indícios¹⁵² encontrados em jornais produzidos por estudantes da PUC-Rio, obtidos através do Acervo da Reitoria da PUC-Rio. No jornal *Quilombo dos Palmares*, de 1976, e no *Folhativa*, produzido pela chapa Alternativa do movimento estudantil da PUC-Rio em 1977, aparecem anúncios da apresentação do grupo Tarancón, no antigo ginásio da PUC-Rio. Diante dos shows de artistas da MPB que eram convidados para tocar nas universidades, estratégia muito presente nos repertórios de ações dos estudantes, o que significou esse espaço aberto para um conjunto que tocava músicas da *Nueva Canción*? O que essa escolha simbolizava para as atividades artístico-culturais universitárias? Essas foram algumas perguntas levantadas a partir da localização dessas fontes, que por sua vez foram direcionadas para o caso da CUSP.

¹⁵¹ O primeiro contato com essas fontes foi durante as minhas pesquisas de Iniciação Científica, entre 2016 e 2019 no Núcleo de Memória da PUC-Rio, que culminaram na minha monografia. Essas foram as principais motivadoras para o desenvolvimento da temática em questão.

¹⁵² Aqui tomo a perspectiva de Carlo Ginzburg sobre o paradigma indiciário, em que “os indícios aparentemente imperceptíveis podem proporcionar a capacidade de remontar a uma realidade complexa não vivenciada” (GINZBURG, 1986, p. 152). Isso é aplicado para os anúncios dos shows do Tarancón, nos jornais estudantis da PUC-Rio, para pensar a incorporação da *Nueva Canción* nas apresentações musicais promovidas pelos estudantes, as quais faziam parte dos repertórios de ações coletivas.

4.1.1

A nova canção do Tarancón para o movimento estudantil

A história de resistência das moradoras da CUSP não está distante dessa dinâmica, muito menos do Tarancón. O grupo se apresentou diversas vezes na Casa e seus integrantes, sobretudo Miriam Miráh, construíram laços de amizade e solidariedade com as estudantes. Em grande parte, os shows do conjunto foram realizados em universidades e isso reflete uma das formas em que a NCCh é incorporada pelo movimento estudantil. A formação de grupos que se dispuseram a tocar músicas da *Nueva Canción* foram casos específicos, porém esses são indícios de como a NCCh teve uma circulação, sobretudo no movimento estudantil, e que pode ter sido interpretada como elemento de resistência cultural. Ainda que a “fórmula arte e política como instrumentos de mobilização social” (GARCIA, 2021, p. 162) possa ser vista como algo comum nos repertórios de ações dos estudantes, o que confere sua diferença é o espaço que é aberto para a *Nueva Canción*, especialmente para a NCCh com o Tarancón.

Segundo Tânia da Costa Garcia, um dos integrantes, Jica, em uma entrevista concedida à autora disse que o conjunto quase não era repreendido pelos agentes repressores devido à “escassa presença do grupo na mídia”, além do fato de grande parte das músicas serem em língua hispânica (GARCIA, 2021, p. 163). Sobre a questão da linguagem, isso foi problematizado nos capítulos anteriores. No entanto, sobre a escassa presença na mídia, isso não quer dizer que era raro ou que estivesse mais vinculada à imprensa alternativa, principalmente aos jornais estudantis. Em algumas edições do *Jornal do Brasil* foram identificadas notícias sobre shows e lançamentos de discos do Tarancón. Em 28 de setembro de 1975, na coluna “Música popular” de Tárík de Souza, foi anunciada a apresentação do conjunto no DCE da UFF¹⁵³. O conteúdo é breve, mas diz o seguinte:

[...] finalmente canções de Violeta Parra, Víctor Jara, Atahualpa Yupanqui, ou seja, nossos vizinhos, esses (quase) desconhecidos. Repertório do Grupo Tarancón, em seu espetáculo *Gracias a La Vida*, que merece ser visto e ouvido pelos que procuram se informar.¹⁵⁴

¹⁵³ SOUZA, Tárík de. Música popular. *Jornal do Brasil*, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 173, 28 set. 1975, p. 11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁴ Ibid.

O destaque para Victor Jara é interessante para essa perspectiva de invisibilidade do conjunto para os órgãos de repressão, pois a figura de Jara era símbolo da militância artística chilena e após seu assassinato sua imagem esteve muito associada à de um herói revolucionário. Coloco isso para provocar essa visão de que o Tarancón escapava da vigilância por conta do desconhecimento dos elementos culturais que promoviam, pois sabemos que houve uma forte conexão entre as ditaduras do Cone Sul e isso poderia chamar atenção dos agentes repressores.

No ano seguinte, através do mesmo jornal, foi publicado no caderno “Serviços” em uma coluna intitulada “Discos”, o lançamento do primeiro álbum do Tarancón, *Gracias a La Vida*¹⁵⁵. É curioso que, a capa do LP do Tarancón recebe destaque nessa coluna, mas outros discos também eram anunciados, como *In The Pocket* de James Taylor; *Greatest Hits* de Chubby Checker; *Close Enough for Rock ‘N’ Roll* da banda Nazareth; *Timeless Flight* de Steve Harley & Cockney Rebel; e *Ramshackled* de Alan White. Com exceção de *Gracias a La Vida*, o restante era referente à música norte-americana e britânica, o que revela a diferença de espaço concedido nesse momento para o cancionário latino-americano. Outro ponto é que o disco do conjunto foi colocado junto ao repertório internacional, sendo que, apesar desse LP ser inteiramente de *covers*, grande parte de seus integrantes eram brasileiros, mais uma vez apontando para esse distanciamento entre Brasil e América Latina. Isso também corrobora para exemplificar a disputa no mercado com os gêneros norte-americanos e britânicos.

Esses casos são de um período que corresponde ainda ao início de carreira do Tarancón, por isso os conteúdos eram pequenos, mas ainda assim mostram como eles estiveram veiculados à imprensa de maior circulação. Já em 1979, o jornal *A Tribuna* publicou uma reportagem¹⁵⁶ sobre o espetáculo e o disco *Rever Minha Terra*. O conteúdo é direcionado para apresentar o conjunto ao leitor, pois ao mesmo tempo era anunciado o show do Tarancón no ginásio do Sesc em Santos, para o mesmo dia em que foi publicada a matéria. Sobre o novo LP, aponta-se que em um mês já teriam sido vendidas oito mil cópias, o que é interessante para

¹⁵⁵ CARVALHO, Alberto Carlos de. Gracias, está na praça a música de “Gracias a La Vida”. *Jornal do Brasil*, Serviços. Rio de Janeiro, n. 28, 4 set. 1976, p. 11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁵⁶ “Rever Minha Terra” com o Grupo Tarancón. *A Tribuna*. São Paulo, n. 258, 8 dez. 1979, p. 16. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

comparar com o número alcançado por Gonzaguinha com *De volta ao começo* (1980), de aproximadamente 150 mil cópias em um mês. Uma das principais diferenças desse aspecto é que enquanto o cantor carioca tinha um contrato e lançava seus discos pela Odeon, uma das grandes gravadoras da época, o Tarancón produzia seus trabalhos até então pela Crazy Records, um selo independente. O que chamo atenção aqui é o fato dessa disparidade transparecer o alcance e o espaço que o Tarancón tinha no mercado fonográfico, que era bem menor do que de artistas da MPB que se destacavam no período. Grande parte de suas vendas eram realizadas nos próprios shows, o que também caracteriza a forma de atuação do conjunto para divulgar seus trabalhos, um fator que demonstra o caráter alternativo do grupo por essa escolha de uma produção e distribuição independente.

Outro comentário que merece destaque, tendo em vista que havia um comprometimento de quem escreveu o texto em apresentar o Tarancón ao público, é o que indica a proposta inicial do conjunto de “mostrar no Brasil a nova canção chilena do período de Allende e o folclore boliviano”¹⁵⁷. Essa colocação é significativa diante da relação estabelecida entre a NCCCh e o governo de Allende, algo que por vezes não aparece em outras matérias de jornais referente à artistas, músicas e discos da NCCCh, em que é associada ao folclore chileno, à sonoridade da cultura andina e à perspectiva latino-americana. Isso revela ao leitor o aspecto político do Tarancón, que por sua vez é reafirmado ao abordar a realização de shows em prol da anistia. A reportagem também chama atenção para o público do conjunto que era especificamente universitário, mas que naquele momento atingia “outras faixas de jovens”¹⁵⁸. Portanto, sua caracterização pela matéria coloca de forma explícita o circuito em que estava inserido e a proposta de trabalho, muito atrelada a um posicionamento de esquerda, o que leva a reflexão de como o Tarancón estava vulnerável ao olhar dos militares. Isso se confirma com outro caso que é anterior à reportagem.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid.

Em um relatório do SNI¹⁵⁹, produzido em 2 de março de 1978, sobre um trote cultural em Campo Grande (MT), promovido pelo movimento estudantil¹⁶⁰ do Mato Grosso, o Tarancón é identificado como uma das apresentações desse evento, realizado no dia 25 de fevereiro. O trote era constituído de uma série de atividades culturais, entre elas shows, peças de teatro, exibição de filmes e palestras. Sobre a presença do conjunto, as informações destacadas no documento são as seguintes:

6. As músicas apresentadas pelo grupo, apesar de versarem em sua maioria sobre temas político-sociais dos países latino-americanos, foram todas liberadas pela censura federal.
7. No entanto, quando da exposição do título das melodias a serem cantadas, sobrevinha sempre uma explicação sobre episódios históricos (político-social) ao qual a música se reportava. Essas exposições tiveram o cunho nitidamente político, polêmico e subversivo. (ANEXO B)
8. Segundo Informes não processados por esta AR o grupo folclórico “TARANCÓN”, no dia 27 FEV 78, pela manhã, teria seguido em viatura particular para o interior de SÃO PAULO onde deverá realizar uma série de apresentações a começar por ARAÇATUBA/SP.¹⁶¹

O último tópico mostra como o Tarancón era vigiado por esses órgãos e que esses tinham dados de outros informes que apontavam para a circulação do grupo. Pela escrita do relatório é possível perceber que o conhecimento sobre a temática das músicas e o que essas reportavam foi tomado a partir da exposição dos integrantes durante o show. Nesse sentido, a liberação pela censura federal pode estar mais relacionada a falta de informação sobre esses episódios históricos dos países vizinhos do que propriamente pelo idioma¹⁶², pois nesse mesmo ano foi aprovada a adaptação de Chico Buarque de “Canción por la unidad latino-americana”, sendo um artista mais visado pelos órgãos de repressão e que nesse trabalho mesclou estrofes em português, o que tornaria clara a mensagem da canção. No comentário sobre as falas dos integrantes, de terem sido de cunho “político, polêmico e subversivo”, parece que somente com a observação do show os agentes

¹⁵⁹ *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço Nacional de Informações. Informe sobre o “trote cultural” realizado pelo movimento estudantil do Mato Grosso. Mato Grosso, 2 mar. 1978. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.MMM.81001701.

¹⁶⁰ O documento relata que a iniciativa partiu dos diretórios acadêmicos da Universidade Estadual de Mato Grosso, do Centro de Ensino Superior Plínio Mende dos Santos e das Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso. Ao todo foram sete diretórios acadêmicos.

¹⁶¹ *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço Nacional de Informações. BR DFANBSB V8.MIC, GNC.MMM.81001701.

¹⁶² Vale ressaltar que compreendo que o idioma pode ter sido um fator que os afastava da censura e vigilância, mas que por si só não me parece ser uma justificativa.

compreenderam do que se tratavam as músicas que o Tarancón tocava. O Anexo B, incluso nesse documento, relata a apresentação e foi produzido pela “observação direta” e “utilizando gravador”. Essa descrição é interessante tanto para compreender a dinâmica do conjunto quanto para identificar o que chamou atenção do agente repressivo¹⁶³.

No início do anexo, há um tópico que caracteriza a participação do Tarancón no evento, com informações retiradas de um jornal¹⁶⁴, que indicam que o conjunto era composto de um espanhol e seis brasileiros, “todos músicos profissionais” e que, aqui segundo o agente, “teve boa aceitação do público presente”. Nesse mesmo parágrafo ele também chama a atenção para a “comercialização” de discos e pinturas artísticas por parte do Tarancón, além enfatizar a pintura de Félix em uma tela de 2m x 3,5m durante a execução do espetáculo, elencando o tema de seu trabalho como “um grande número de pessoas, claramente identificadas com os habitantes dos países andinos, dispostos em forma de ‘marcha-popular’”¹⁶⁵. Só nesse trecho percebe-se o incomodo diante da recepção do público, da possibilidade de ganharem dinheiro com um trabalho que era visto pelos militares como subversivo e da mensagem visual através da pintura de Félix. O destaque para a profissionalização dos integrantes também é interessante para pensar a preocupação que o órgão deveria ter, porque não se tratava de algo amador.

Após esses pontos introdutórios são relatadas as exposições do Tarancón, respectivas às músicas de seu repertório, inclusive o que foi pronunciado sobre a execução da pintura, “seguindo a sequência da apresentação”. Essas falas foram divididas no anexo em seis tópicos, cada um referente a um momento do show e com poucas observações do agente. A primeira é sobre “El Borincano”, composição de um artista porto-riquenho chamado Rafael Hernands. Ao introduzir a canção, comenta-se de um jeito irônico a relação entre Porto Rico e os Estados Unidos, a qual constitui a temática da música:

[...] como vocês sabem o americano é bonzinho né! Então os E.U.A auxiliam os porto-riquenhos em várias coisas, por exemplo: as indústrias que são proibidas de funcionarem nos E.U.A. por motivo de poluição de água, envenenamento, foram instaladas em Porto Rico.¹⁶⁶

¹⁶³ Não foi possível saber se o agente relatou todas as músicas que foram apresentadas pelo conjunto.

¹⁶⁴ *Diário da Serra*, 24 fev. 1978. Jornal local anexado no Informe.

¹⁶⁵ *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço Nacional de Informações. BR DFANBSB V8.MIC, GNC.MMM.81001701.

¹⁶⁶ *Ibid.*

Na segunda fala elencada, o documento a caracteriza como “exploração do problema racial de um país da América Latina”, em que a música que seria reproduzida abordava uma narrativa sobre uma mulher negra que deixou seu filho pequeno dormindo para ir trabalhar, mas ao retornar para casa ele não estava vivo. A terceira exposição diz respeito ao trabalho de Félix, momento em que o conjunto explica ao público a intenção de colocar mais uma forma de expressão artística no seu espetáculo:

[...] Espiritualmente qualquer população precisa de alimento e para nós só deixam a canção. Sendo que as canções se escutam por toda parte e as outras artes, a música instrumental, a poesia, o teatro podem ser consideradas coisas de elite. Então nós procuramos a fórmula de associar mais uma arte (pintura), que tem toda uma força de expressão como qualquer outra, associada à música e o público.¹⁶⁷

É interessante como a justificativa é construída a partir da ideia de que essa forma artística não é “coisa de elite”, como se estivessem levando a arte ao povo, o que mostra que a perspectiva do Manifesto do CPC ainda reverberava nas percepções de resistência cultural, sobretudo no papel do artista. A quarta fala foi intitulada pelo relatório como “temas abordando a situação política-social do Uruguai e do Chile”, direcionada para duas músicas. Uma era de um uruguaio¹⁶⁸ sobre a experiência do exílio, chamada “Milonga”¹⁶⁹, e a outra era de Victor Jara, “Vientos del Pueblo”, que enfatizaram que essa foi uma de suas últimas composições antes do golpe e de sua morte. Na quinta exposição há uma observação do agente que é relevante para percebermos a atenção aos detalhes do que ocorreu no show:

Esta música [...] conta a história de um guri que não tem como ir à escola, isto porque parece que não havia dinheiro, então ele não pode frequentar a escola. Parece que Estado também não colaborou (**ovação de desagrado de um pequeno grupo da plateia com relação à posição assumida pelo Estado**).¹⁷⁰ [grifo do autor]

Infelizmente, na transcrição não foi identificada a música e o compositor, mas a constatação da participação do público durante a fala é muito significativa. Essa

¹⁶⁷ Ibid.

¹⁶⁸ Não foi mencionado o nome do músico.

¹⁶⁹ Milonga também é o nome de um gênero musical folclórico uruguaio e argentino.

¹⁷⁰ *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço Nacional de Informações. BR DFANBSB V8.MIC, GNC.MMM.81001701.

reação ao posicionamento do Estado, por um lado, indica que havia uma interação da plateia durante o espetáculo e como o show se tornava um momento para expressar as indignações com o regime militar. Por outro, tendo em vista o destaque para esse acontecimento, aponta para a preocupação do agente com relação a essa atitude.

A sexta e última fala, atribuída pelo documento como “problema social do Chile”, diz respeito as duas músicas de encerramento que foram relacionadas à pintura de Félix. Na exposição, um dos integrantes coloca que esse trabalho que iam apresentar foi um fracasso, quando reproduziram em São Paulo um ano antes. Esse consistia na passagem de uma história, criada por um chileno chamado Luis Advis, intitulada *Cantata Popular Santa María de Iquique*¹⁷¹. As duas canções selecionadas eram trechos referentes à obra que foi interpretada pelo Quilapayún, uma era “Soy Obrero” e a segunda não foi identificada na transcrição¹⁷². Essa produção foi uma das mais simbólicas da NCCh, tendo como mote central “a repressão violenta dispensada contra trabalhadores grevistas reunidos na cidade de Iquique em 1907” (SCHMIEDECKE, 2017, p. 17). Como mencionado anteriormente, a tela de Félix representava um grande grupo de pessoas dispostas em forma de marcha-popular, assim ela se conectava com as músicas ao ilustrar a mobilização dos trabalhadores de Iquique que reivindicaram melhores condições de trabalho. Na transcrição dessa exposição houve diversos erros, como o nome da cidade que foi posta como “Quique”, a data do massacre sendo de 1917, além do agente não ter conseguido compreender alguns trechos dessa fala.

A partir desse relato podemos vislumbrar um pouco da dinâmica dos shows do Tarancón para o movimento estudantil. Embora a produção desse informe pelo SNI não tenha implicado, aparentemente, em algum problema para o conjunto, o documento indica como a atuação do grupo não passou despercebida pelos órgãos de repressão. O que merece grande destaque nesse caso é a forma como o Tarancón

¹⁷¹ Escrita em 1969 e composta de vinte poemas, a obra aborda o massacre de trabalhadores de Iquique, cidade no norte do Chile na fronteira com o Peru, que ocorreu na *Escuela Santa María* em 1907. O acontecimento foi pouco noticiado na época e, como uma das marcas das canções da NCCh era trazer à tona esses eventos de opressão que ocorreram no passado, isso foi evocado por Luis após uma viagem à Iquique. Esse trabalho foi musicalizado em 1970, através do contato de Luis com o Quilapayún, e apresentado pelo conjunto no 2º *Festival de la Nueva Canción Chilena* no mesmo ano. Para uma análise completa dessa produção, ver mais em: SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Ambições e Vocações Cruzadas. *Música Popular Em Revista* 4, n. 1, 2017, p. 6–26.

¹⁷² Apenas aparece “[...] um conto que se chama esperança para...” e assim termina o relatório. Ao pesquisar sobre as músicas que compõem a obra, não identifiquei nenhuma com título semelhante ou que pudesse estar associado ao que foi citado.

contextualiza o seu repertório para o público, apresentando os compositores de cada música, elementos culturais dos países vizinhos e, ao mesmo tempo, conseguiram traçar relações das temáticas das canções com a realidade brasileira.

As atividades artístico-culturais promovidas por estudantes com apresentações de artistas da MPB, no final dos anos 1960 e início da década de 1970, são as mais evocadas pela historiografia e pelas memórias sobre o regime como articulações da resistência cultural. É preciso deixar claro que, ao identificar shows com músicas da *Nueva Canción*, percebe-se a incorporação de novos símbolos para esses repertórios de ações, o que não implica em uma alteração ou substituição dos anteriores, mas isso confere a ideia já comentada de Tilly, em que a estruturação dos repertórios não é unilateral, o que por sua vez aponta como a presença da NCCh também mostra as nuances da resistência cultural do período e sua heterogeneidade. Da mesma forma, o tempo é um fator decisivo, sendo importante lembrar que as ditaduras instauradas em outros países do Cone Sul, na década de 1970, estimularam debates sobre a conjuntura. Para a juventude, isso também implicou em conhecer melhor a cultura dos países vizinhos e como eram as formas de resistência, além do contato com exilados que compartilhavam suas experiências e, inevitavelmente, realizavam trocas culturais. Quero dizer com isso que, a incorporação da NCCh pelas atividades artístico-culturais estudantis não foi uma escolha baseada somente nos preceitos da arte engajada, ela também esteve relacionada às experiências coletivas e individuais de sujeitos que estavam inseridos em um contexto que possibilitava essa troca.

Para a CUSP, os shows do Tarancón não foram apenas breves momentos de contato com a *Nueva Canción*, eles abriram portas para outros grupos que tinham características semelhantes e estimularam debates sobre a América Latina, principalmente em olhar o Brasil como parte integrante e não como algo alheio. Assim, a resistência das moradoras contra o despejo é um caso que possibilita entender como a NCCh foi adentrando no meio universitário e se tornando referência para atividades artístico-culturais.

4.2

“Lutar, resistir e preservar”



Figura 14 - Fotografia retirada de uma matéria da revista *Manchete* sobre a ação de despejo movida contra as estudantes da CUSP. Fotógrafo: Flávio Canalonga. *Manchete*, nº 1.359, 6 de maio de 1978. Hemeroteca Digital.

A fotografia acima foi retirada de uma matéria da revista *Manchete*, intitulada “Sindicatos e artistas apoiam estudantes na luta por casa”, publicada em maio de 1978. Em grande parte do texto a atenção é voltada para a situação das estudantes, contendo depoimentos de duas moradoras, Terezinha Gonzaga e Maria Helena da Silva, sobre os problemas financeiros que enfrentavam naquele momento. Somente no final da reportagem são mencionados os nomes de artistas, como João Bosco, Paulo Vanzolini, Hermeto Pascoal, Alaíde Costa e Bruna Lombardi, além de outras figuras importantes, como o deputado Alberto Goldman e o escritor Ignácio de Loyola. Ainda que sejam informações de extrema relevância para esta investigação, quero me deter na foto destacada, pois ela apresenta um elemento muito caro para o processo em questão. Os escritos “Lutar, resistir e preservar” constituíram o lema dessas moradoras durante a resistência ao despejo, conforme as lembranças de Terezinha e Maria Helena em entrevista para esta pesquisa. Essas palavras representam a vivência dessas mulheres na Casa e no contexto em que estavam inseridas, imprescindíveis para compreender certas ações realizadas e as identidades dessa resistência.

Terezinha de Oliveira Gonzaga ingressou na CUSP no final de 1974, cursando Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (FAU/USP). Antes de passar no vestibular da USP, cursava Artes Plásticas. Nasceu em 1952 em São Miguel Paulista, um bairro popular da periferia de São Paulo, vizinho de Guarulhos, e filha mais velha de cinco irmãos. Seu pai foi operário e sindicalista nascido no Rio Grande do Norte, participou do levante comunista em Natal, em 1935, depois se mudou para São Paulo. Na entrevista, Terezinha contou que seu pai participava de reuniões clandestinas com outros sindicalistas nos fundos de sua casa. Mesmo não sabendo do que se tratava, ficava curiosa e espiava o encontro “pelo buraco da fechadura”. Seu contato com o feminismo também está relacionado ao período anterior à faculdade, através de revistas (*Realidade*) e livros, como os da autora ativista feminista, Betty Friedman. Ao entrar para o curso de Arquitetura, seu deslocamento era de 30 quilômetros e ainda trabalhava como desenhista à noite, era preciso sair de casa às quatro horas da manhã para chegar na USP às oito horas. Após seu pai se mudar para uma chácara em Guarulhos, esse trajeto ficou mais complicado. Através de uma placa, anunciando vagas para a CUSP, Terezinha foi conhecer o espaço e ficou encantada. Morou na casa até o final de 1978 quando se formou. Atualmente é doutora em Arquitetura e Urbanismo pela FAU, trabalha na prefeitura de Votuporanga, na secretaria de Habitação, e leciona na UNIFEV – Centro Universitário de Votuporanga, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Também é uma das coordenadoras da “TEMA - Planejamento e projetos urbanos arquitetônicos e sociais” e atua como ativista feminista.

Maria Helena da Silva nasceu em São Paulo capital e era a única filha mulher de cinco filhos homens. Ela e sua família moravam na Zona Leste de São Paulo, seu pai era de Quebrangulo (AL), semianalfabeto e trabalhava como corretor de imóveis. De acordo com Maria Helena, ela sempre quis estudar e então percorreu esse caminho para ingressar na universidade. Seu pai queria que cursasse Direito, mas ela não se interessava, então aplicou para Psicologia, Ciências Sociais e Turismo. O primeiro resultado foi do curso de Ciências Sociais na PUC-SP e através de um financiamento ela conseguiu se matricular em 1975. Para Maria Helena, a distância entre sua casa e a faculdade também era grande, em torno de 40 quilômetros. Nessa época, seu pai retornou para Alagoas, mas alguns de seus irmãos ficaram, mesmo assim ela tomou a iniciativa de sair de casa. Em contato com o

Centro Acadêmico ela teve conhecimento da CUSP e foi visitar com uma amiga, já com as malas em um fusca. Após a aprovação das moradoras ela se estabeleceu na Casa e permaneceu até início de 1979. Maria Helena posteriormente fez Pós-Graduação em Geografia e Pedagogia, atuou como professora no Ensino Médio e, atualmente, é aposentada.

Para residir na CUSP existia um processo seletivo promovido pelas próprias moradoras em que o critério principal era a condição socioeconômica. A Casa era direcionada apenas para mulheres que tinham dificuldades financeiras e que estavam cursando alguma faculdade na capital, além de estarem trabalhando. Elas só podiam residir pelo tempo necessário para se formar, ao terminarem a faculdade tinham que se mudar. Segundo Terezinha e Maria Helena, durante a seleção já era exposta a situação do despejo. Havia também uma organização interna muito rígida para o funcionamento da Casa, com diretoria e comissões que, obrigatoriamente, a cada semana as moradoras se alternavam. Entre elas, a Comissão de eventos, relacionada aos shows, palestras, cineclube e confecção do mural do refeitório com notícias de jornais da semana; e a Comissão de manutenção, para determinar a limpeza da casa, compras de materiais e alimentos necessários. Essas funções eram decididas em uma assembleia toda segunda-feira, que também servia como um momento de avaliar situações individuais e de debate sobre questões latentes do contexto. Com exceção da cozinheira e do jardineiro que eram contratados, toda preservação e gestão do local eram feitas pelas estudantes. A CUSP não possuía muitos quartos, mas comportava uma média de 30 mulheres. As moradoras eram de vários cursos: psicologia, serviço social, história, sociologia, biologia, arquitetura, letras e biblioteconomia, mas nem todas da mesma universidade, em grande parte da USP e PUC-SP.

Com a compra do imóvel pela Kobayashi Habitacional do Brasil, para a construção de um hotel de luxo, a empresa travou uma batalha judicial contra as estudantes de 1973 a 1979. A Casa servia de moradia desde 1951, quando foi fundada, sendo também um centro importante de promoção de atividades culturais, como constava no estatuto da instituição e reafirmado no novo estatuto¹⁷³ publicado no *Diário Oficial de São Paulo* em 1977. A ação de despejo foi combatida pelas universitárias de várias formas: buscaram marcar audiências para a concessão de

¹⁷³ Casa da Universitária de São Paulo (Novo Estatuto). *Diário Oficial do Estado*, São Paulo, 23 nov. 1977, p. 4.

um novo imóvel com Paulo Egydio Martins, então governador de São Paulo, dirigindo-se para o Palácio dos Bandeirantes e à sede da Prefeitura Municipal; apelaram judicialmente à Assembleia Legislativa Estadual e à Câmara Municipal de São Paulo; realizaram atividades culturais para arrecadação de fundos; e procuraram a imprensa para denunciar as ações repressivas da polícia e de oficiais de justiça.

Com relação às atividades culturais, nos fundos da Casa tinha um quintal em que era possível a realização de shows e projeções de filmes. Já no espaço interno, ocorriam palestras e debates sobre livros e matérias de jornais censuradas¹⁷⁴, reuniões do movimento estudantil e de jornais clandestinos, além de promoverem noites de forró no salão. Durante a entrevista com Terezinha, ela lembrou da programação sistemática dos finais de semana, sendo na sexta o dia do samba, no sábado os shows e no domingo o cineclube. Ao longo da semana aconteciam as palestras, debates e reuniões, mesmo que chegassem tarde na Casa por conta da faculdade e do trabalho, pois, de acordo com ambas as entrevistadas, era um compromisso que se assumia ao escolher morar na CUSP.

Entretanto, a CUSP não foi o único espaço em que essas atividades ocorreram. Comentado no primeiro capítulo, há um documento do CISA sobre um show de Sérgio Ricardo no Auditório da FGV em 1974, realizado para arrecadar fundos para a CUSP. O informe foi gerado por conta de uma notícia publicada no *Estado de São Paulo* que abordava a “Semana Sérgio Ricardo”, uma programação de apresentações do cantor que aconteceriam entre quinta-feira e sábado. Na matéria do jornal, anexada ao documento do CISA, comenta-se que no primeiro dia seria exibido o filme “Juliana e o amor perdido” (1968) e no segundo “A noite do espantalho”, ambos dirigidos por Sérgio e este último sendo o seu mais recente trabalho, lançado naquele ano e com grande repercussão nacional e internacional. Nas noites do segundo e do terceiro dia seriam os shows. A notícia deu destaque para “Zelão”, “Esse mundo é meu” e “Beto bom de bola” como as possíveis músicas do repertório do cantor.

Levando em consideração o que foi analisado sobre Sérgio Ricardo no capítulo anterior, percebe-se a importância que o cantor dava para as atividades de

¹⁷⁴ As entrevistadas comentaram que algumas moradoras que estagiavam em redações de jornais conseguiam levar para a CUSP essas matérias censuradas que não entrariam na versão final do jornal.

estudantes, possibilitando um evento de três dias expondo uma grande quantidade dos seus trabalhos, desde o cinema até a música. Ao mesmo tempo, essa disponibilidade aponta para um dos caminhos optados pelo artista para a sobrevivência da sua carreira. O que é mais significativo nesse acontecimento foi seu apoio à causa das moradoras da CUSP. Com relação à sua perspectiva latino-americana, a partir de “Canto americano”, isso fica complicado de observar diante da proposta da programação. O foco eram os filmes e curtas do artista, principalmente “A noite do espantinho”, não só por ser novo como pela trilha sonora, elaborada por Sérgio Ricardo, Geraldo Azevedo e Alceu Valença, e pela temática, que consiste na história de um coronel que controlava as terras de Nova Jerusalém, no sertão nordestino, e oprimia a população, até que essas pessoas começam a se rebelar contra sua autoridade. Um enredo bastante simbólico para o contexto da época. Mesmo assim, não descarto a possibilidade de o artista ter reproduzido essa música em um dos shows. Com essa forte relação com o movimento estudantil e o caráter político de suas obras, reconhecido pelos universitários, podemos pensar que Sérgio Ricardo foi um dos artistas que pode ter provocado e auxiliado o debate que chamava atenção para as problemáticas dos demais países latino-americanos, sobretudo um direcionamento do olhar para a conjuntura global. Sem dúvida, quem teve um protagonismo nessa questão foi o Tarancón, mas destaco a figura de Sérgio justamente para firmar que a incorporação da *Nueva Canción* nos repertórios de ações foi um processo lento, que enfrentou disputas e esteve atrelado à ressignificação de elementos simbólicos desse cancionero para traçar interlocuções com o contexto brasileiro.

Os eventos para arrecadar fundos para a CUSP não foram poucos e alguns foram divulgados pela imprensa. Em uma pequena coluna do jornal *Opinião*, publicada em agosto de 1975, na sessão *Universidades* e intitulada “Em busca de uma nova sede”¹⁷⁵, era anunciada uma semana de atividades socioculturais promovida pelas estudantes em prol da arrecadação de fundos para uma nova sede. Nesse evento, constava na programação shows de grupos de música latino-americana, mas sem mencionar os nomes dos conjuntos. Segundo as entrevistadas, o contato com redações de jornais acontecia através de algumas moradoras que

¹⁷⁵ Em busca de uma nova sede. *Opinião*, *Universidades*. Rio de Janeiro, n. 145, ago. 1975, p. 8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

estagiavam nesses locais e por meio de cartas, ligações e até mesmo indo solicitar presencialmente a publicações de notícias sobre a CUSP.

Diante das outras matérias encontradas sobre o assunto, a mencionada acima aparenta ser a primeira denúncia sobre o despejo na imprensa. O jornal *Opinião*, fundado em 1972 pelos jornalistas Fernando Gasparian (diretor) e Raimundo Pereira (editor), foi um semanário nacional que contou com um corpo editorial de nomes relevantes da intelectualidade brasileira dos anos 1970¹⁷⁶. No editorial publicado no número zero, há um trecho em que se justifica o porquê de não ser considerado um veículo de oposição, apontando que o jornal:

[...] não vai “fazer política” na medida em que não vai fazer propaganda de movimentos políticos ou preservar a imunidade de grupos ou igrejinhas [...]. Mas sua honestidade não deve ser confundida com omissão”.¹⁷⁷

Contudo, essa exposição de uma espécie de neutralidade ideológica na verdade demonstra a negociação do jornal com seu público e principalmente com o governo. No contexto de criação do semanário imperava a censura prévia à imprensa, imposta por um despacho presidencial em 1971 baseado no Ato Institucional nº 5 (AI-5). Então, era preciso cautela ao se posicionar para que fosse possível o funcionamento do jornal, mas o que não significou uma falta de conteúdos que fossem críticos à realidade brasileira, como o caso do despejo das estudantes da CUSP.

Duas semanas após a notícia mencionada, o jornal publicou na sessão “evidências” uma coluna referente à ação de despejo, mencionando a presença de quatro policiais armados que pretendiam realizar uma fiscalização “para apurar possíveis irregularidades existentes”¹⁷⁸. Uma das acusações seria o funcionamento de um bordel no local, tendo em vista a presença de estudantes homens em uma residência exclusivamente para mulheres. Em uma leitura crítica sobre essa alegação, percebe-se que é reiterada uma ideologia machista, demonstrada através do discurso policial ao associar uma casa somente de mulheres a um bordel. O que

¹⁷⁶ Alguns nomes do corpo de redatores e do conselho de colaboradores que atuaram no jornal *Opinião* foram: Antônio Calado, Antônio Cândido de Melo e Sousa, Fernando Henrique Cardoso, Millôr Fernandes, Celso Furtado, Paulo Emílio Sales Gomes, Alceu Amoroso Lima, Luciano Martins, Francisco Oliveira, Paul Singer, Francisco Weffort e outros.

¹⁷⁷ Um novo semanário nacional. *Opinião*, Rio de Janeiro, 23 out. 1972. p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

¹⁷⁸ Casa do estudante. *Opinião*, Rio de Janeiro, n. 127, 16 ago. 1975. p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

também chama atenção no conteúdo é a menção à uma fala de um dos policiais aos jovens universitários, alegando que: “estudante é assim mesmo, precisa ir ao DOPS para ver o que é bom”¹⁷⁹. Além disso, a notícia aborda os problemas da Casa do Estudante Universitário, localizada no Rio de Janeiro, que vivia uma situação semelhante de despejo. Ao demonstrar a amplitude da problemática habitacional de estudantes, verifica-se um tom de denúncia sobre esses processos, os quais ficam mais latentes a partir dos anos seguintes, período em que se indetificam mais notícias sobre despejos de caráter semelhante no Brasil¹⁸⁰.

É possível notar que o jornal ao colocar o texto na sessão de “evidências” tinha o intuito de deixar claro o embate entre as moradoras e os oficiais do DOPS, assim, apontava que os problemas com a polícia surgiram após a ameaça de despejo e citando a Kobayashi Habitacional do Brasil. Ao cruzar essa “evidência” com os relatórios dos órgãos de repressão, essa visão do jornal demonstra novamente uma negociação, colocando esse confronto como algo diretamente relacionado ao despejo e não às estudantes e suas atividades. Contudo, em um Auto de Qualificação e de Interrogatório do DOPS de São Paulo, produzido em 1973, identifica-se que a CUSP já estava sob vigilância diante de outros fatores. O documento é referente à ex-militante do PCB-Val-Palmares, Leda Rejane do Amaral Queiroz, “uma das presas do Congresso da UNE em Ibiúna, depois presa pelo DOPS de São Paulo, quando foi torturada barbaramente, tendo os dentes quebrados e choque elétrico nas partes íntimas” (CEVPM-PB, 2017, p. 55).

Segundo o relatório, Leda em 1969 atuava na dissidência do PCB, a Dissidência Universitária de São Paulo (DISP). Com o AI-5 já em vigor, Lena foi afastada da universidade em João Pessoa – pois uma das punições aos estudantes presos no 30º Congresso da UNE foi a suspensão de matrícula de ex-alunas - e retornou para São Paulo onde residiu na casa de Evani Marques, sua amiga. Evani levou Leda para a CUSP e então foi morar lá, enquanto seu namorado estava estabelecido em uma pensão na mesma rua da CUSP. Ao mesmo tempo, Evani namorava Fernando Borges de Paula Ferreira (Fernando Ruivo ou Rodrigo), que fazia parte da DISP, o que possibilitou a reaproximação de Leda e seu namorado

¹⁷⁹ Ibid.

¹⁸⁰ No ano seguinte, em 1976, o jornal *Opinião* publicou uma matéria extensa sobre a situação das moradias de estudantes universitários, intitulada “Onde (e como) moram os estudantes?” (*Opinião*, 1976, p. 6), chamando atenção para os problemas de São Paulo, Rio de Janeiro e Paraná. Essas problemáticas também aparecem em outros jornais no período.

com a dissidência. No segundo semestre de 1969, com a vinda de Rockefeller ao Brasil, o coordenador do grupo, Claudio Câmara Torres, solicitou à Leda que comprasse materiais para uma panfletagem contra o norte-americano e foi até a CUSP buscar.

Esses episódios exemplificam como antes da ação de despejo havia movimentações de militantes e atividades de resistência à ditadura. Antes de pensar a CUSP como um local para encontros das organizações de oposição que estavam na clandestinidade, ou que possibilitava a ingressão em partidos e dissidências, é necessário entender que a circulação de pessoas naquele espaço foi construindo uma cultura política de resistência. Se a CUSP representa um fragmento daquilo que compõe a cidade, nesse sentido, levando em consideração que “a cidade é mediação de relações socioespaciais, de vínculo dos seres humanos simultaneamente com o espaço, e entre si pela mediação do espaço” (FREHSE, 2011, p. 23), a Casa como um centro cultural e de resistência teve essa característica devido às identidades de suas moradoras, dos indivíduos que ali frequentavam e por conta também dos embates socioculturais que cruzavam aquele local. As entrevistadas ao relatarem o processo seletivo para novas moradoras, afirmaram que quem ingressava tinha noção do que acontecia naquele lugar, da mobilização, da militância, principalmente por conta da situação de despejo.

Um ponto importante para pensar a militância estudantil dentro da Casa é que, segundo Terezinha, em determinado momento havia 14 moradoras que eram presidentes de centros acadêmicos de diferentes universidades. Isso indica a expressividade de mulheres atuando nessas entidades e a grande circulação de ideias na CUSP. Essa circulação provocou a (re)construção dos significados desse espaço constantemente, diante das experiências nas universidades, na cidade, no mundo do trabalho e na própria Casa.

Também relacionado à militância, vale ressaltar um documento do Ministério do Exército, de 1981, que foi produzido a partir uma palestra, apresentada por e para militares da 2ª Seção do II Exército, intitulada “A subversão no Brasil de 1961 a 1981”¹⁸¹. Primeiro aspecto que deve ser destacado é a data em que foi promovida

¹⁸¹ ARQUIVO NACIONAL (BRASIL). Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal. Ministério do Exército. Documento referente à palestra intitulada “A subversão no Brasil de 1961 a 1981”. Minas Gerais, 5 jun. 1981. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR_DFANBSB_ZD_0_0_0003C_0016_d0002.

a palestra, pois é um sinal muito claro de como a proposta de “abertura” não significou um abrandamento da vigilância e da repressão. Estruturada em tópicos, pequenos textos, gráficos e organogramas, essa fonte apresenta várias mudanças da organização política da esquerda brasileira, desde partidos legais e clandestinos até as suas dissidências, além de apontar jornais (legais e clandestinos), movimentos sociais, estudantis, sindicais e uma “amostragem da Igreja progressista”. Em determinado trecho elencam algumas “Organizações de Massa” (ODM), essas que os militares descrevem como:

São os sindicatos operários, associações camponesas, femininas, estudantis, religiosas, juvenis, de bairros [...] Infiltradas, controladas, dominadas ou mesmo criadas pelas organizações comunistas a fim de permitir o enquadramento e a doutrinação de seus integrantes, transformando os em instrumentos de luta dos comunistas. (glossário de termos empregados pela subversão no Brasil – CIE).¹⁸²

Entre as ODM citadas pelo documento, algumas são colocadas como “controladas pelo PC do B” em São Paulo, e das 11¹⁸³ que foram enquadradas nesse tópico, a CUSP era uma delas. Como abordado no início do capítulo, Terezinha chegou a se filiar ao PC do B e tinham outras moradoras que também faziam parte. No entanto, a entrevistada disse que em nenhum momento houve uma interferência delas próprias, ou do partido, na dinâmica das atividades que as estudantes realizavam para conciliar com as diretrizes do PC do B. Se tomarmos uma visão cronológica sobre essa questão, em que a resistência ao despejo começou em 1973, terminou em 1979 e tendo o documento datado de 1981, percebe-se que a atuação dessas mulheres teve um impacto significativo para os militares ao aparecer como uma das principais ODM.

As redes de contato e solidariedade também foram importantes. Um episódio interessante foi a lembrança de Maria Helena, quando ela e uma amiga foram solicitar o apoio de Henfil. Essa memória foi evocada enquanto a entrevistada contava sobre as dinâmicas de arrecadação de dinheiro para a CUSP. Começou explicando que, quando a situação apertava, corriam atrás de artistas para solicitar

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Na ordem do documento: Associação dos Médicos Residentes do estado de São Paulo; Associação Médica do INAMPS; Casa da Universitária de São Paulo; CBA de Campinas e Piracicaba; Centro de Estudos Políticos e Sociais do ABC (CEPS); Centro de Cultura Operária (CCO); Movimento de defesa da Amazônia; Juventude Democrática Progressista; Centro de Intercâmbio de Pesquisas e Estudos Econômicos e Sociais (CIPES); Movimento Contra a Carestia; Movimento do Negro Unificado Contra a Discriminação Racial.

apresentações musicais na Casa e o convite era feito através de uma sensibilização sobre o que estava ocorrendo, esclarecendo a história e como era necessária essa contribuição. Dessa forma, também entraram em contato com deputados, jornalistas e, segundo Maria Helena, essas pessoas que auxiliaram na causa das estudantes foram muito especiais, estabeleceram laços de amizade e são lembradas com muito carinho. O caso do encontro com Henfil é um exemplo disso. Como confeccionavam cartazes e panfletos para divulgação das atividades, foram perguntar para esse artista se ele poderia ajudar com algumas ilustrações para esse material. Nesse momento da entrevista, ela relembrou do endereço da casa de Henfil e como foram bem recebidas por ele, relatando com grande emoção. Maria Helena disse que guarda até hoje alguns desses cartazes.

Aqui podemos observar como foi forte essa rede de solidariedade estabelecida pelas moradoras e o quão importante foram essas pessoas, não só para a resistência da CUSP, como para a história dessas mulheres. Somando com o comentário de Terezinha durante a entrevista: “esse foi o melhor momento da minha vida” (GONZAGA, 2022).

4.2.1

A circulação de artistas e ideias

Terezinha e Maria Helena comentaram que muitos artistas que se apresentaram na CUSP faziam visitas constantes, como Belchior, Ivan Lins e Tom Zé. Eles também assistiam os shows que aconteciam, assim como chegavam de surpresa para ficar conversando ou para tocar, como lembraram Ivan Lins insistindo para tocar o piano que tinha na CUSP. Outra memória evocada por Terezinha sobre a presença de Ivan Lins diz respeito a arrecadação de dinheiro através de um show desse artista, em que foi possível produzir na CUSP, por um ano inteiro, um jornal intitulado *Palmares*, ligado ao PC do B. Isso é muito significativo, pois demonstra amplitude das ações dessas moradoras como forma de resistência, além de indicar como as atividades artísticas estavam atreladas a outras estratégias dos repertórios de ações. A presença partidária também é interessante, revelando como determinadas escolhas eram influenciadas pela militância dessas

estudantes e sua rede de contatos¹⁸⁴, mas cabe ressaltar que não era uma diretriz do partido ou algo imposto pelas moradoras.

O visitante mais lembrado por ambas foi Gonzaguinha. Segundo Terezinha, o músico as convidou para sua casa no Rio, que chegou a ir com seu namorado. Nesse episódio, disse que Gonzaguinha entrou em contato com artistas para se apresentarem na CUSP, como João Bosco e Clementina de Jesus, e fechou com outros totalizando pelo menos um show por mês na Casa. As entrevistadas narraram de forma encantadora quando Gonzaguinha se apresentou junto com seu pai, Luiz Gonzaga. Com isso, formaram-se redes de contato com diversos artistas, facilitando o acesso para organizar apresentações musicais. Isso é muito caro para a ideia levantada anteriormente sobre a construção do espaço. A CUSP como um centro cultural pode ser vista como fruto dessa rede, em que artistas viam na Casa uma oportunidade de atuar e divulgar seu trabalho.

O que me chamou atenção na figura de Gonzaguinha na CUSP é que ajuda a reafirmar a perspectiva apontada no capítulo anterior, sobre indícios de elementos da *Nueva Canción* no repertório brasileiro, sobretudo através do músico. Contudo, de acordo com Terezinha e Maria Helena, o cantor não estimulou debates sobre a conjuntura de outros países da América Latina, isso foi mais evidente pelo Tarancón. Mesmo assim, vale destacar a aproximação de Gonzaguinha por conta de sua representatividade artística e política para a geração de estudantes da década de 1970.

Outro artista lembrado pelas entrevistadas e apenas citado no segundo capítulo foi Dércio Marques. Antes de comentar sobre quem era esse artista, vale apresentar como essa memória foi evocada por Terezinha. No meio da entrevista, que teve uma longa duração, ao discorrer sobre a presença de músicos e conjuntos que tocavam um repertório próximo da *Nueva Canción*, Terezinha disse que via constantemente um homem que andava de poncho pelas universidades e que também fez shows na CUSP. Nesse momento ela não conseguiu relembrar o nome da pessoa, mas prosseguiu comentando sobre o uso do poncho, alegando que era uma moda na época e que inclusive viviam aproximadamente 40 mil bolivianos em São Paulo. Após o término da entrevista, algumas horas depois Terezinha lembrou

¹⁸⁴ No caso do jornal, Terezinha comentou que ele não foi editado pelas moradoras, como um jornal da CUSP, mas sim por quem era militante do PC do B. As moradoras da CUSP cediam o espaço para desenvolver esse tipo de atividade, que incluíam algumas moradoras e outros estudantes.

que ela estava se referindo à figura de Dércio Marques e me enviou alguns e-mails com vídeos de músicas do artista e sobre a carreira musical. Esse esforço de buscar quem era essa pessoa e a não desistência de tentar expor esse rastro foi emblemática, isso demonstra como a expressão de uma perspectiva latino-americana por artistas da época ficou marcada em sua memória e, por sua vez, para sua história e das moradoras da CUSP.

Dércio nasceu em 9 de agosto de 1947, em Uberaba, Minas Gerais. Filho de um veterinário uruguaio, que migrou para o Brasil na década de 1940, chamado Dorothe Marques, e de mãe brasileira, chamada Palmira Rocha. Seu pai trabalhava cuidando de cavalos em fazendas e também fazia apresentações musicais. Sua mãe gostava muito de cantar e tinha esse gosto pelo meio familiar. Os dois tinham uma vida itinerante, mudavam-se constantemente das cidades por conta da profissão de Dorothe. Por isso mesmo que os irmãos de Dércio nasceram em cidades distintas da sua, sua irmã mais velha, Doroty, nasceu em Araguari (MG) e seu irmão mais novo, Darlan, nasceu em Pequerobi (SP). Ainda pequenos, com aproximadamente dez anos de idade¹⁸⁵, o pai os incentivou a iniciar um trabalho musical e assim formaram o Trio Montiel no final da década de 1950. Segundo Letícia de Queiroz Bertelli, o grupo “chegou a tocar em bailes, eventos privados como formaturas e comemorações de debutantes, eventos militares e em boates” (BERTELLI, 2016, p. 30), reproduzindo um repertório que abarcava sucessos da época, o folclore gaúcho e músicas hispânicas. Permaneceram assim até o início dos anos 1960, tocando em diversas cidades, até que resolveram partir para o Uruguai e se estabeleceram entre 1962 e 1964, mantendo as apresentações.

Ao retornarem, o trio não teve a mesma atuação que antes devido às mudanças familiares. Em 1965 chegaram na cidade de São Paulo e acabaram ficando por lá, mas nesse período Doroty conheceu um homem que viria a ser seu marido, casou-se em 1966 e se mudou para Uberaba, colocando o fim do Trio Montiel. Dércio tentou trabalhar por um tempo no banco como taquígrafo, mas aquilo não o estimulava e sim a música. Começou a se apresentar na periferia e nesse meio se envolveu com os circuitos universitários. Em 1970, Dércio viajou para a Bolívia e para o Peru, realizou shows e aproveitou para conhecer a cultura desses países, retornando para São Paulo em 1971. Aqui faço uma pausa para chamar atenção

¹⁸⁵ Nesse momento Doroty tinha 10 anos, Dércio 9 anos e Darlan 7 anos.

dessa circulação de Dércio, que tanto residiu no Uruguai por um tempo quanto viajou sozinho, já mais velho, para outros países do Cone Sul e da região andina em um período que ocorria os movimentos de renovação musical. Assim como Abílio Manoel, podemos identificar como a figura de Dércio é um exemplo do fluxo cultural entre países do Cone Sul e como suas experiências estiveram atreladas ao seu desenvolvimento artístico.

De acordo com Bertelli, “nessa época, Dércio ingressara na Universidade Álvares Penteado, onde cursou sociologia por dois anos” (BERTELLI, 2016, p. 41), além de ter sido bolsista pesquisador pela Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência (SBPC), com foco na área de cultura popular. Antes de entrar na universidade, o artista estudou no Equipe Vestibulares onde conheceu um professor de matemática que circulava no meio artístico de São Paulo, especialmente com seu conjunto Mesa Bar. Através dessa relação conseguiu uma rede de contatos e foi ampliando-a de modo que começou a frequentar diversos espaços. Entre eles, um é bem significativo para esta pesquisa e nos revela uma informação¹⁸⁶ muito preciosa, pouco aborda em pesquisas acadêmicas. No Centro Democrático Espanhol¹⁸⁷, Dércio conheceu Emílio Nieto e Miram Miràh. Na intenção de trabalhar alguns arranjos para canções, ele chamou os dois para participar dessa tarefa e assim Emílio e Miriam se encontraram, logo depois foi formado o Tarancón. Aparentemente, como apontam as entrevistas concedidas à Bertelli, Dércio era um agregador, polinizador, ele conseguia aproximar e juntar artistas com muita facilidade. Infelizmente, a carreira desse artista demorou a alavancar, somente em 1977 lançou seu primeiro disco *Terra, Vento, Caminho*. Suas canções não eram em espanhol, mas trabalhadas a partir de elementos estéticos e com abordagens temáticas muito características dos movimentos musicais do Cone Sul.

O que vale iluminar nessa breve narrativa sobre Dércio são os espaços pelos quais ele circulava, como o Centro Democrático Espanhol, e sua rede de contatos. O episódio com os integrantes do Tarancón é fundamental para compreendermos como esses grupos e artistas tinham um meio específico de atuação e de encontros

¹⁸⁶ Essa informação foi identificada através da dissertação de mestrado de Letícia Queiroz Bertelli, aqui já citada. Seu trabalho tem como objetivo analisar a carreira de Dércio Marques e por ser da área de musicologia, proporciona uma boa análise sobre os aspectos técnicos e estéticos do cruzamento entre os cancioneros latino-americanos. Ver mais em: BERTELLI, 2016.

¹⁸⁷ “O Centro Democrático Espanhol foi um importante centro cultural e recreativo da colônia espanhola em São Paulo, que desenvolvia também uma importante atividade de formação política anti-franquista.” (BORTELLI, 2016, 45).

que, como vimos nesse caso, proporcionou e incentivou produções musicais que pretendiam traçar diálogos com a *Nueva Canción*. Outro ponto interessante é a cronologia desses acontecimentos, pois aponta como esse processo de conexão teve seus primeiros momentos bem antes da segunda metade da década de 1970. Isso reforça novamente a perspectiva defendida nesta investigação, que a introdução da *Nueva Cancion*, sobretudo a NCCh, foi por um processo de longa duração histórica.

As atividades culturais das moradoras da CUSP, como parte dos repertórios de ações, tiveram grande destaque e também surpreendem pela dimensão desses eventos. Em abril de 1977, o jornal paulista *A Tribuna* publicou na coluna “Ensino e educação” uma notícia¹⁸⁸ sobre um mutirão organizado pela CUSP para pintar a casa, junto com shows de vários artistas. Segundo a matéria, as estudantes distribuíram convites em que o texto contava a história da CUSP em forma de literatura de cordel, sendo explicado o motivo da mobilização e reforçando o intuito da preservação da casa. Com relação aos shows, alguns dos nomes citados pela matéria foram: Tom Zé, João Bosco, Gonzaguinha, Ivan Lins, Abílio Manoel, Mestre Almir, Raza India, Paulo Vansolín, Jair Xavier, Belchior, entre outros.

Nota-se que a divulgação em literatura de cordel remete à uma noção de tradição, pensando em termos do nacional-popular, pois ao optar por uma estética que esteja ligada à literatura popular, estariam valorizando elementos autênticos da cultura popular. Entretanto, isso não é predominante. Ao observar a composição de artistas que se apresentaram, percebe-se que, além do samba e da MPB, outras tendências musicais eram exploradas, o que configura um tom modernizante. Digo isso pensando na perspectiva da reformulação da resistência cultural, em que o nacionalismo cepecista já não era mais sustentável e houve maior abertura para outras formas de expressão. Tom Zé seria um exemplo disso, pela sua aproximação com o Tropicalismo e suas performances que estavam mais relacionadas à contracultura, a qual conflituava com diretrizes do nacional-popular.

Nas entrevistas com Terezinha e Maria Helena, perguntei se existia alguma diretriz cultural que as moradoras seguiam para pensar as atividades artístico-culturais, mas ambas que responderam que não. Contudo, conforme Maria Helena recordava das atividades artístico-culturais da casa, como o forró e rodas de samba, ela afirmou que isso era uma tendência e então “não tinha como alguém chegar e

¹⁸⁸ Um mutirão com “show” para pintar Casa da Universitária. *A Tribuna*, Ensino e Educação. São Paulo, nº 21, 16 abr. 1977, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

querer ouvir Roberto Carlos” (SILVA, 2022). Isso demonstra como o embate travado nos anos 1960, entre a “vanguarda” e a “MPB”, tinha seus resquícios no debate cultural dos anos 1970.

A presença de Abílio Manoel nesse evento também merece destaque, principalmente por sua trajetória singular com a NCCh, apresentada no segundo capítulo. Um ano antes do mutirão, Abílio lançava seu primeiro disco com o grupo Terra Livre e sobre a repercussão do disco, Garcia comenta:

[...] enquanto *América Morena* foi um fracasso de venda, segundo depoimento do próprio Abílio, *Gracias a la vida* é, até hoje, o disco mais vendido do Tarancón. Vale observar que o público de Abílio Manuel, ou almejado por ele, era o mesmo do grupo Tarancón, qual seja, universitários e intelectuais simpatizantes das ideologias de esquerda e/ou da contracultura. (GARCIA, 2015, p. 74)

Mesmo que Abílio não tenha conquistado um sucesso de vendas que nem o Tarancón, seu maior impacto foi a partir do mesmo ano em que ocorreu a atividade promovida pelas moradoras. Em 1977 o músico estreava na Rádio Bandeirantes FM como produtor e locutor do programa América do Sol¹⁸⁹. Segundo Garcia, seus ouvintes entendiam que ali era “um espaço para compartilhar e manifestar seus inconformismos com a situação vigente no Brasil e nos países vizinhos” (GARCIA, 2021, p. 177). Sua participação no mutirão, tendo em vista seu intuito de estabelecer um diálogo com a *Nueva Canción* em sua primeira produção fonográfica, reforça a ideia de como a presença desse cancionista, sobretudo da NCCh, foi crescendo gradativamente como parte dos repertórios de ações coletivas das estudantes. O conjunto boliviano Raza Índia também contribui para essa perspectiva, ainda que não se tenha muita informação sobre, pois ajuda na ideia de circulação cultural desse cancionista latino-americano.

Para aproveitar essa menção ao Tarancón, vale explicitar a relação do grupo com as moradoras da CUSP. Segundo Terezinha e Maria Helena, uma das mulheres que residia na Casa, Mila, estudava e era colega da integrante Miriam Miráh. Através da artista foi possível chamar o conjunto para realizar apresentações na CUSP e para participar de debates sobre questões políticas, econômicas e culturais de outros países da América Latina, a partir de filmes, livros e notícias, por

¹⁸⁹ A relação de Abílio com o programa América do Sol foi explorada no segundo capítulo.

exemplo, como mencionado por Terezinha, a leitura do jornal *Versus*¹⁹⁰. Além disso, indicavam outros artistas com propostas semelhantes, por terem contato¹⁹¹ com exilados chilenos, argentinos e bolivianos que estavam iniciando a carreira musical. As entrevistadas também lembraram de exilados que frequentaram a CUSP e que conheceram através dos cursos e dos espaços das universidades.

Com relação aos shows, é interessante uma das marcas que ficou na memória de Maria Helena. Segundo a entrevistada, os elementos folclóricos e as vestimentas do grupo eram um ponto atrativo, como também as exposições dos integrantes sobre as músicas, ela enxergava isso como uma valorização da raiz cultural daquele grupo. Essa lembrança surgiu ao perguntar como ela percebia o papel que a música tinha naquela época, em que remeteu tanto ao divertimento quanto ao pensamento político, como algo atrelado por ela estar dentro daquele contexto.

Sobre essa questão especificamente, Terezinha deu uma resposta parecida. Ela logo associou dois artistas como exemplo desse entrelaçamento, Elza Soares e Gonzaguinha. Sobre Elza, a entrevistada comentou a militância da cantora como exemplo do entrelaçamento do viés político e artístico no próprio perfil da artista. Com relação à Gonzaguinha, ela chamou atenção ao conteúdo das músicas como algo que é prazeroso e, ao mesmo tempo, é um fortalecimento ideológico. Essa fala apresenta uma perspectiva que diz respeito às mudanças que ocorreram na subjetividade da juventude na segunda metade dos anos 1970¹⁹². Nesse sentido, Napolitano aponta que:

A busca da conciliação de categorias vistas como opostas no campo da resistência, como “prazer” e “política,” “nacional” e “estrangeiro”, “alienado” e “engajado”, “misticismo” e “criticismo”, nem sempre bem-sucedida, resultou em um novo tipo de subjetividade juvenil, fruto em grande parte da modernização e da derrota política dos projetos históricos da esquerda reformista ou revolucionária. (NAPOLITANO, 2017, p. 316)

Diante do que foi discorrido, levando em conta as características das atividades artístico-culturais, os artistas lembrados pelas entrevistadas, a fala de

¹⁹⁰ O jornal *Versus* foi criado em 1975 pelo jornalista Marcos Faerman e ficou em atividade até 1979. Seu conteúdo era apresentado por diferentes linguagens, como desenho, pintura, fotografia e quadrinhos. O ponto central era divulgar narrativas sobre acontecimentos do presente e do passado da América Latina, sobretudo com relação às ditaduras e às formas de resistência. Entre julho e novembro de 1977, o jornal chegou a vender 35 mil exemplares em São Paulo.

¹⁹¹ Isso era possível pelo contato com o Centro Democrático Espanhol, como foi exposto sobre Dércio Marques.

¹⁹² Isso foi abordado no final do capítulo anterior.

Maria Helena sobre alguém querer escutar Roberto Carlos e esse comentário de Terezinha, é possível compreender como as concepções do que se entendia por resistência, sobretudo a resistência cultural, foram se alterando conforme as experiências individuais e coletivas frente ao contexto, um processo que não foi linear. Quero dizer com isso que, na verdade, essa exposição feita por Terezinha não pode ser enquadrada como uma visão de resistência “A” ou “B”, seria a junção das duas. Enquanto as entrevistadas lembraram de ações que se aproximam de uma perspectiva do nacional-popular dos anos 1960, elas também evocaram memórias que indicam a introdução de novos valores para essa resistência, seja influenciada pela contracultura ou pela nova estrutura do movimento estudantil. As moradoras da CUSP, nessa segunda metade da década de 1970, sabiam que pela mobilização que realizavam, corriam risco de vida, independente de uma proposta de “abertura” da ditadura. Então, tinham que fazer escolhas, mas essas estavam muito mais relacionadas às suas possibilidades de atuação e alcance para resolver a situação de despejo, do que delimitar um discurso artístico-cultural dentro de uma concepção específica de resistência cultural. O tempo e o espaço, como diria Tilly, foram os fatores principais das negociações desses repertórios de ações coletivas das estudantes da CUSP.

Para Alberti, a história oral “é resíduo de uma ação específica, qual seja, a de interpretar o passado – uma ação que é desencadeada tanto pelo entrevistado quanto pelo entrevistador” (ALBERTI, 1996, p. 3). Nesses termos entendo que, para além das perguntas, o objetivo da entrevista também levou à construção do que a música representava naquele período para as entrevistadas. As memórias do cotidiano na CUSP e na universidade evocavam momentos de resistência à ditadura, o que se mesclava com as atividades artístico-culturais, principalmente com os shows. Essa representação do passado passa a ser um resíduo de ação em que ambas estão afirmando suas identidades e valorizando suas formas de resistência daquela época.

A presença da *Nueva Canción* nas atividades promovidas pela CUSP é uma das especificidades da incorporação de novos símbolos para os repertórios de ações estudantis. Se os shows organizados por estudantes configuram uma forma de resistência para o movimento estudantil, cabe entender que a inclusão de um ritmo musical, que não era comum para a juventude da época, pode ser vista como uma nova forma de conceber o contexto e também de percepção de um Brasil

desconectado da América Latina. Por isso, a aproximação com a cultura de países vizinhos pode ter sido uma das maneiras de ressignificar esse olhar para o território.

Considerações finais

Esta pesquisa apresentou episódios, que podemos identificar na resistência cultural brasileira, sobretudo entre 1974 e 1980, que mostram a incorporação da NCCh nas expressões artístico-culturais utilizadas nos repertórios de ações coletivas contra a ditadura militar. Os shows de artistas da MPB promovidos por movimentos sociais, que passaram a representar um símbolo de resistência cultural ao regime, não foram os únicos que fizeram parte desse repertório de ações. Como vimos, o Tarancón foi um dos grupos que teve maior destaque em trabalhar a arte e política com elementos da *Nueva Canción*. Além disso, o pequeno elenco da Festa da Voz e a possibilidade de ser realizado um show do Inti-Illimani constituem um momento singular para pensarmos a presença da NCCh no Brasil.

Como rastros, vimos a partir de alguns artistas convidados para a Festa da Voz que esses tinham em sua trajetória conexões, pontuais e mais constantes, com os movimentos de renovação musical da América Latina, principalmente do Cone Sul. Um dos pontos mais relevantes foi perceber que os rastros não eram lineares, eles nos levaram a outras narrativas, que por sua vez, iluminam as percepções desses atores frente ao contexto.

A presença desses canceiros revelara como os valores atribuídos para se pensar a resistência cultural foram modificados com o tempo. Enquanto no início da década de 1970 temos algumas buscas por essa conexão, a partir da segunda metade isso se acentua devido as mudanças políticas que ocorriam naquele contexto. Sobre esse aspecto, acredito que ainda seja preciso aprofundar sobre a questão geracional e da juventude, pois os jovens foram um dos principais protagonistas tanto dessa demanda quanto da efetiva articulação entre a cultura dos países vizinhos e a nossa, através da canção.

Sobre a escolha de artistas brasileiros em interpretar músicas da *Nueva Canción*, observamos que em grande parte isso esteve atrelado ao posicionamento político e suas ideologias, pois nem todos que tinham a intenção de produzir uma arte de oposição ao regime optaram por cantar essas músicas. Nesse sentido, como foi abordado em “Vizinhos distantes” houve uma pretensão de aproximar o Brasil da América Latina, que ao mesmo tempo nos mostra como naquele período isso era tido como algo distante.

Os significados dessa incorporação da NCCh não foram nem um pouco homogêneos. Para o Tarancón, a NCCh era a forma como eles representavam a valorização por essa cultura, uma maneira de se posicionar contra ambas as ditaduras e como parte constitutiva de suas identidades, ainda que a maioria dos integrantes fossem brasileiros. No caso da Festa da Voz, a presença do Inti-Ilumani foi colocada pelo *Voz da Unidade* como aquilo que iria nos unir frente ao autoritarismo ainda vigente em países da América Latina, o que expressava, de certo modo, os resquícios do frentismo do PCB. Os artistas da MPB que interpretaram canções da NCCh, como o MPB-4, também tiveram um caráter de homenagem que pode ser traduzido como solidariedade à situação que as sociedades vizinhas vivenciavam.

As atividades artístico-culturais realizadas pelas moradoras da CUSP conseguiram nos proporcionar pequenos relatos de experiência sobre a NCCh como parte dos repertórios de ações coletivas. Aqui, ressalto que o caso de despejo ainda merece maior atenção, sendo um objeto de estudo muito valioso e que remonta dinâmicas de resistência, organizadas por mulheres, que foram fundamentais para a permanência dessas estudantes até conseguir uma nova moradia. São diversas temáticas que tangem a história da CUSP e pouco trabalhado pela historiografia.

Os espaços e agentes que estiveram envolvidos nessa conexão cultural foram apenas fragmentos das narrativas históricas que também possuem essa característica. Com relação ao PCB, vimos que isso foi fruto da perspectiva frentista que, para além do território brasileiro, o Partido entendia que era necessário estabelecer esse diálogo para fortalecer a luta contra o autoritarismo. Ademais, com a menção à Nova Trova Cubana, percebemos que esse espaço de produções de canções engajadas teve a América Latina como grande representante, diante da conjuntura da Guerra Fria. Esse aspecto de unidade latino-americana, já explorada por algumas pesquisas acadêmicas, ainda é um campo dentro da historiografia que tem muito o que se aprofundar e ampliar, para traçarmos comparações com outros movimentos musicais com propostas diferentes nesse mesmo contexto. Esse pode ser um caminho para dar continuidade ao desenvolvimento de perspectivas transnacionais e conectadas.

Por fim, gostaria de deixar uma marca aparente neste trabalho, não como rastro, pois isso é intencional. A produção desta pesquisa durante a pandemia, ocasionada pela COVID-19, foi um grande desafio. Isso se refletiu tanto nas

ferramentas de pesquisa quanto no próprio exercício de pensar, este que foi constantemente interrompido pela situação alarmante mundial, sobretudo nacional. Além disso, a instabilidade emocional e financeira foram fatores que dificultaram uma série de processos nessa investigação, porém a vontade de exercer meu trabalho enquanto historiador foi um dos mais importantes pilares para realizar essa escrita. Sem dúvida alguma, a música alimenta nossa alma.

Referências

Fontes:

Arquivo Nacional:

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Departamento de Censura da Polícia Federal. Requerimento da gravadora Continental para aprovação das letras: Buenos dias, America; Bom dia, América; Valsa dos amigos. São Paulo, 1987. Banco de dados Memória Reveladas, BR DFANBSB NS.CPR.MUI, LMU.29457.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Divisão de Inteligência do Departamento de Polícia Federal. Ministério do Exército. Documento referente à palestra intitulada “A subversão no Brasil de 1961 a 1981”. Minas Gerais, 5 jun. 1981. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR_DFANBSB_ZD_0_0_0003C_0016_d0002.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Ministério da Aeronáutica. Informe do CISA sobre a Festa da Voz. Rio de Janeiro, 21 nov. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB VAZ.0.0.38458.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Ministério da Aeronáutica. Informe do CISA sobre apresentação de Sérgio Ricardo no auditório da FGV de São Paulo. Brasília, 17 dez. 1974. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.74075708.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço de Censura de Diversões Públicas. La festivida (A festividade) - VETADA. Rio de Janeiro, 9 abr. 1973. Banco de dados Memória Reveladas, BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4074/8.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Anexo do Informe do SNI sobre a regulamentação da Festa da Voz. Brasília, 19 nov. 1988. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.81005571.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Apreciações sobre análises de propagandas adversas do jornal Voz da Unidade. Brasília, 1980.

Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012598; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81012739; BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.81015977.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Dossiê: Antecedentes de João Lufti. Brasília, 17 dez. 1974. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.AAA.74075708.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Informe nº 3235/116/ASP/80, São Paulo, 4 dez. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN).

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Informe sobre o “trote cultural” realizado pelo movimento estudantil do Mato Grosso. Mato Grosso, 2 mar. 1978. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.MMM.81001701.

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço Nacional de Informações. Ordem de Busca nº 3192/116/ASP/80. São Paulo, 1 dez. 1980. Sistema de Informações do Arquivo Nacional (SIAN), BR DFANBSB V8.MIC, GNC.EEE.80005458.

Biblioteca Nacional do Chile (online):

La vuelta a América en seis guitarras: Inti Illimani, **Ramona**, Santiago, vol. 2, n. 18, 29 fev. 1972, p. 39. Disponível em: Memoria Chilena, Biblioteca Nacional de Chile <<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75201.html>>. Acesso em: 18/05/2022.

Biblioteca Salomão Malina (online):

Esta festa vai colar. **Voz da Unidade**. São Paulo, n. 34, nov. 1980, p. 16. Biblioteca Salomão Malina.

No canto do MPB-4, um retrato do Brasil. **Voz da Unidade**. São Paulo, n. 31, nov. 1980, p. 14. Biblioteca Salomão Malina.

NOVAES, Carlos Eduardo. A Festa. **Voz da Unidade**. São Paulo, Ano I, n. 39, p. 16. Biblioteca Salomão Malina.

Programação da Festa da Voz. **Voz da Unidade**. São Paulo, n. 37, dez. 1980, p. 8. Biblioteca Salomão Malina.

Vinte mil pessoas na Festa da Voz em dezembro. **Voz da Unidade**. São Paulo, Ano I, n. 33, nov. 1980, p. 5. Biblioteca Salomão Malina.

Voz da Unidade. São Paulo, Ano I, n. 26, p. 14. Biblioteca Salomão Malina.

Diário Oficial do Estado de São Paulo:

Casa da Universitária de São Paulo (Novo Estatuto). **Diário Oficial do Estado**, São Paulo, 23 nov. 1977, p. 4.

Entrevistas:

GONZAGA, Terezinha de Oliveira. Entrevista concedida ao autor em 25 de janeiro de 2022.

SILVA, Maria Helena da. Entrevista concedida ao autor em 26 de janeiro de 2022.

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional:

Casa do estudante. **Opinião**, Rio de Janeiro, n. 127, 16 ago. 1975. p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

CARVALHO, Alberto Carlos de. Gracias, está na praça a música de “Gracias a La Vida”. **Jornal do Brasil**, Serviços. Rio de Janeiro, n. 28, 4 set. 1976, p. 11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Em busca de uma nova sede. **Opinião**, Universidades. Rio de Janeiro, n. 145, ago. 1975, p. 8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Embaixadores no exílio, **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, n. 81, 28 jun. 1974. p. 8. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Grande São Paulo. **Diário da Noite**. São Paulo, n. 16.577, 14 dez. 1979, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

HENFIL. Henfil X Sérgio Ricardo, **O Pasquim**. Rio de Janeiro, ano V, n. 184, jan. 1973, p. 10. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

KALFON, Pierre. Chile: o começo da campanha eleitoral. **Opinião**. Rio de Janeiro, n. 8, jan. 1973, p. 12. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Luís Gonzaga Júnior: a música em revisão. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 67, 14 jun. 1973, p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

MIGUEL, João José. Uma MPB rica?. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 6350, 29 jun. 1980, p. 3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

NETTO, Araújo. Inti-Illimani, a voz de Latino-América. **Jornal do Brasil**, Revista de Domingo. Rio de Janeiro, ano 3, n. 93, jan. 1978, p. 30. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

“Rever Minha Terra” com o Grupo Tarancón. **A Tribuna**. São Paulo, n. 258, 8 dez. 1979, p. 16. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. **A Tribuna**. São Paulo, 18 mar. 1979, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. **A Tribuna**. São Paulo, n. 158, 30 ago. 1979, p. 12. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

RIENZI, Francisco Teixeira. Achados e Perdidos. **A Tribuna**. São Paulo, n. 189, 30 set. 1979, p. 22. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Roteiro de um homem tímido. **Opinião**. Rio de Janeiro, n. 8, jan. 1973, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Sérgio Ricardo: o acorde com as raízes. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro. 28 de jan. 1973, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SonoraSonoraSonoraSomSom. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 6245, 15 mar. 1980, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík de. Acontece. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Música Popular. Rio de Janeiro, 21 jul. 1979, p. 4. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík. Desembarca a revolução (musical) cubana. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 53, 31 mai. 1980, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík de. Música popular. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 173, 28 set. 1975, p. 11. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík. O consagrado Gonzaguinha de volta ao começo. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 31 mai. 1980, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Um movimento para que a arte chegue ao povo. **A Tribuna**. São Paulo, n. 356, 17 mar. 1979, p. 14. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Um mutirão com “show” para pintar Casa da Universitária. **A Tribuna**, Ensino e Educação. São Paulo, nº 21, 16 abr. 1977, p. 6. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Um novo semanário nacional. **Opinião**, Rio de Janeiro, 23 out. 1972. p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

Músicas:

JUNIOR, Luiz Gonzaga. Libertad Mariposa. In: **De volta ao começo**. EMI, 1980.

LEÃO, Nara. Parabién de la paloma. In: **Coisas do Mundo**. Philips, 1969, vinil.

PARRA, Violeta. Me Gustan los Estudiantes. In: **Cobra de Vidro**. Rio de Janeiro, Phillips, 1978

VELOSO, Caetano. Soy loco por ti, América. In: **Caetano Veloso**. Rio de Janeiro: Philips, 1968.

YouTube:

Cuestarriba. Ojos tristes (vídeo). In: **YouTube**. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCvSnM96rAtFS02KkMStLJPg/featured>.

Acesso em: 09 de maio de 2022.

LOPES, Déo. Canto Aberto. In: Déo Lopes - Voar (1981) - Completo/Full Album.

YouTube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=T-XJKP4ne9o>.

Acesso em: 21/05/2022

Bibliografia:

ALBERTI, Verena. O que documenta a fonte oral? Possibilidades para além da construção do passado. **II Seminário de História Oral promovido pelo Grupo de História Oral e pelo Centro de Estudos Mineiros da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais**. Belo Horizonte: 1996. 13p.

ALONSO, Angela. Repertório, segundo Charles Tilly: história de um conceito. **Sociologia & antropologia**, v. 2, n. 3, p. 21-41, 2012.

BARRETO, M. A Moderna Tradição Brasileira: Cultura brasileira e Indústria Cultural, do Livro à Obra. **Arquivos do CMD**, [S. l.], v. 7, n. 01, p. 24-36, 2020.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, v. 2, n. 19, p. 15-30, 2005.

BERTELLI, Letícia de Queiroz. **Dércio Marques: da Latinoamérica ao Brasil de dentro**. São Paulo, 2016. 155p. Dissertação de Mestrado (Música) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.

BOTELHO, Isaura. Os termos do debate. In: **Romance de formação: FUNARTE e política cultural, 1976-1990**. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2000.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **O tempo não para: A década de 1980 através de Gonzaguinha e Caçuza**. Rio de Janeiro, 2016. 255p. Tese de Doutorado,

Programa de Pós-Graduação em História – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, v. 1, 2014.

CASTILLO, Pedro Santa Cruz (Org.). Nueva Canción en el Perú (1982). In: **Nicomedes Santa Cruz. Obras Completas II. Investigacion (1958-1991).** Buenos Aires: LibrosEnRed, 2004. p. 160-165.

Comissão Estadual da Verdade e da Preservação da Memória do Estado da Paraíba; Paulo Giovani Antonino Nunes, [et al.]. Relatório Final. João Pessoa: A União, 2017.

CORREA, Larissa Rosa; FONTES, Paulo Roberto Ribeiro. “As falas de Jerônimo”: trabalhadores, sindicatos e a historiografia da ditadura militar brasileira. **Anos 90: Revista do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul**, v. 23, n. 43, p. 129-151, 2016.

CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto história**, v. 35, n. 35, p. 253-270, 2007.

CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano: Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira.** Campinas, 2019. 184p. Dissertação de Mestrado (Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

DALMÁS, Carine. **Frentismo cultural em prosa e verso: comparações, conexões e circulação de ideias entre comunistas brasileiros e chilenos (1935-1948).** São Paulo, 2013. 234p. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

_____. **Imagens de uma revolução alegre: murais e cartazes de propaganda da experiência chilena (1970-1973).** São Paulo: Alameda, 2017.

Déo Lopes (Site Oficial). Disponível em: <<https://deolopesoficial.wordpress.com/>>
Acesso em: 21/05/2022.

FERNANDO Peixoto. In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26297/fernando-peixoto>> Acesso em: 17 de março de 2022.

FERREIRA, Marieta de Moraes; MONTALVÃO, Sérgio. Jornal do Brasil. In: Centro De Pesquisa E Documentação De História Contemporânea Do Brasil. **Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-brasil>>
Acesso em: 10 de maio de 2022.

FREHSE, Fraya. **Ô da Rua: O Transeunte e o Advento da Modernidade em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2011.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. O rastro e a cicatriz: metáforas da memória. **Proposições**, Campinas, v. 13, n. 3, p. 125-133. 2016.

GARCÍA, Tânia da Costa. Abílio Manoel e a ola latinoamericana no Brasil dos anos de 1970. **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 68-84, jul.-dez. 2015

_____. **Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX**. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

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

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. IN: **Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GOMES, Caio de Souza. **“Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970)**. São Paulo, 2018. 169p. Tese de Doutorado (História

Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

_____. “Do canto da boca escorre metade do meu cantar”: diálogos entre a canção engajada brasileira e a nueva canción latino-americana a partir do disco *Sérgio Ricardo* (1973). In: **XXIX Simpósio Nacional de História**, Brasília, 2017. 17p.

_____. “Mas um dia tudo mudou, a vida se transformou, e a nossa canção também”: música e engajamento no Brasil e no Uruguai a partir das obras de Geraldo Vandré e Daniel Viglietti (1968). In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**, São Paulo, julho 2011. 16p.

_____. **"Quando um muro separa, uma ponte une"**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). São Paulo, 2013. 230p. Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

LE GOFF, Jacques. Memória. In: **Enciclopédia Einaudi volume 1: História – Memória**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1984, p. 366-419.

LUNARDI, Rafaela. **Preparando a tinta, enfeitando a praça: o papel da MPB na abertura política brasileira (1977-1984)**. São Paulo, 2016. 406p. Tese de Doutorado (História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

MÜLLER, Angelica. O “acontecimento 1968” brasileiro: reflexões acerca de uma periodização da cultura de contestação estudantil. **Revista de História**, n. 180, p. 1-21, 2021.

_____. **O Movimento Estudantil na resistência à Ditadura Militar (1969-1979)**. Rio de Janeiro: Garamond, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A canção engajada no Chile e no Brasil: uma perspectiva comparada. **Caderno de Filosofia e Ciências Humanas**. São Paulo, v. 7, n. 13, p. 19-23, abr. 2000.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. **V Congresso Latinoamericano IASPM**, 2002, 12p.

_____. **Coração civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985): ensaio histórico**. São Paulo: Intermeios, 2017.

_____. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). **São Paulo: Annablume**, 2001.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da bossa nova à tropicália**. Zahar, 2001.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. In: **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2001, p.113-148.

OJEA, Matheus Degásperi; DE MELO, Lídia Maria. O discurso do jornal *A Tribuna* sobre a eleição e a cassação de Esmeraldo Tarquínio. **Leopoldianum**, v. 48, n. 134, 2022.

PAULA, Paulo Winícius Teixeira de. **A trajetória do PCB entre a anistia e a legalidade através do jornal Voz da Unidade (1980-1985)**. Goiânia, 2014. 200p. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em História - Faculdade de História (FH), Universidade Federal de Goiás.

PRADO, Maria Ligia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. **Revista de História**, n. 145, p. 127-149, 2001.

RAMOS, Rosângela Patriota. Diálogos com Fernando Peixoto ou inquietações em torno do binômio entre arte e política. **Sala Preta**, v. 19, n. 1, p. 345-370, 2019.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Editora Unesp, 2016.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Revista do Domingo: Jornal do Brasil, Páginas Femininas e Moda. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011, p. 1-11.

SILVA, Êça Pereira da. Chile e Cuba: A revolução na canção popular. In: **Anais Eletrônicos do VII Encontro Internacional da ANPHLAC**, Campinas, 2006. 19p.

SOARES, Rodrigo Lauriano. “**Mais do que uma atividade cultural ou recreativa**”: os movimentos artístico-culturais na PUC-Rio (1970-1981). Rio de Janeiro, 2019. 73p. Monografia, Graduação em História – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “**Não há revolução sem canções**”: Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

_____. Te Recuerdo Víctor Jara: Identidade e Solidariedade Latino-Americana Em Lo Único Que Tengo. **A Música De**, vol. 1, n. 2, 9p., 2019.

TARROW, Sidney. What’s in a Word. In: **Strangers at the Gates: Movements and States in Contentious Politics**. Nova York: Cambridge University Press, 2012, p. 267-294.

TEÓFILO, Mariana Santos. Música folclórica engajada: Chile e Brasil. In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**, São Paulo, 2016. 14p.

TILLY, Charles. Contentious Repertoires in Great Britain, 1758-1834. **Social Science History**, v. 17, n. 2, p. 253–280, 1993.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta. **História: Questões & Debates**, v. 35, n. 2, 2001.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Renovacao poetico-musical, engajamento e performance artistica em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)**. Franca, 2016. 337p. Tese de Doutorado (História e Cultura Social) - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".