

PENSANDO A AMÉRICA LATINA:  
MÚSICA POPULAR, POLÍTICA E ENSINO DE HISTÓRIA

---

*Geni Rosa Duarte  
Emilio Gonzalez*

As considerações seguintes têm o objetivo de abordar alguns pontos na complexa relação política / música popular, situando-a no campo do ensino de história. Através dessa discussão, procuramos chamar a atenção para algumas implicações presentes nas interpretações e usos que se realizam sobre essa produção musical, especialmente na situação em que são levadas para o interior da sala de aula, quando são realizadas atividades de leitura e interpretação de fontes. Essas reflexões resultam de discussões produzidas através de oficinas e minicursos realizadas com estudantes e professores interessados nas questões relacionadas ao ensino de história, desenvolvidos nos últimos anos em eventos realizados nos estados do Paraná, São Paulo e Mato Grosso do Sul.

Trabalhando tanto com professores como com alunos dos níveis de graduação em História e áreas relacionadas, temos percebido o grande interesse destes no uso de música nas atividades de ensino, sobretudo nos níveis fundamental e médio. No entanto, as questões colocadas dão um panorama muito preocupante a respeito do tipo de uso destinado a esse material, quando utilizado nas atividades didáticas, e mesmo no campo da pesquisa e reflexão histórica. O maior problema que inicialmente pode ser diagnosticado se refere a uma concepção bastante estreita e, por vezes, exageradamente funcional a respeito da produção musical. Muitos professores, via de regra, ao fazerem uso desse material, buscam escolher uma determinada peça musical – geralmente com letra – que lhes dê condições de discutir temas específicos, mas, ao final, apenas endossam aquilo que essa letra já apresentava de antemão. O risco, nesse caso, é

ler a dimensão da própria historicidade dessa produção, remeio-se ao engano de supor que uma fonte fala por si só, perdendo vista que desse diálogo dependem as próprias questões que o orador deverá lançar sobre sua fonte. Agindo de maneira divergente corre-se o risco de tornar tal diálogo pobre e limitado, porque imete a fonte a uma leitura que pouco ou nada irá esclarecer e elar para além daquilo que já aparece como óbvio até mesmo para o-especialistas. Além disso, essa atitude limita o alcance de uma discussão mais aprofundada sobre a relação presente/passado, o e, em essência, pode vir a tornar a análise a-histórica, porque abstrata e descolada da própria realidade vivida pelo aluno.

Em primeiro lugar, por mais repetitivo que isso possa parecer, é preciso reiterar que o historiador, ao se voltar para seus documentos, deve observar que estes não são apenas "resquícios" de um passado vivido. Alguns historiadores, folcloristas e antropólogos ligados ao quilombo que denominavam "estudos culturais" buscaram recuperar canções, ritmos, rituais e músicas antigas, acreditando que estavam dando com monumentos intocados de uma cultura ancestral que havia sido extinta por obra de uma suposta "deturpação" cultural - influências externas, abandono, readaptações, indústria cultural, etc. Partilharam, dessa maneira, de uma concepção que acabou por fossilizar e imobilizar algo que é extremamente dinâmico, que é a cultura. O passado não é único e nem permanece imóvel o tempo todo. Até mesmo aquela suposta cultura pura e intocada que esses estudiosos acreditavam um dia ter existido também precisou deturpar e transformar, ao seu modo, outras culturas que as antecederam, o que, de imediato, derruba qualquer mito sobre a "pureza original", tão cara para alguns estudiosos, mas tão falsa quanto os argumentos que a sustentam.

Entendida como algo historicamente dinâmico, a cultura também se movimenta e se recria para sobreviver ao presente. Ela é gestada no âmbito das necessidades e realizações humanas. Os homens, munidos de uma linguagem, instrumentos e formas próprias de época para época, produzem objetos (materiais ou não), imprimindo neles significados e valores acerca de seu cotidiano. Impregnados por tais significados, esses elementos surgirão mais tarde como fonte para o trabalho do historiador, o que tornará possível trazer à tona a própria luta de classes vivida no momento de sua produção.

Dessa maneira, quando analisamos um pedaço de vaso ou flecha indígena, um depoimento oral ou mesmo uma música, devemos entender que estamos lidando com algo que expressa aspectos do processo dinâmico da ação transformadora humana, e que, portanto,

possui ao seu modo uma historicidade que não pode ser fossilizada ou reduzida a mero apêndice de outro(s) documento(s), como uma fonte escrita, por exemplo. Nesse caso, deixa de se constituir em simples *curiosidade* ou *complemento* para se tornar também central no diálogo e portador de historicidade.

A ampliação do campo da reflexão que o historiador busca ao explorar novas fontes para seu diálogo possibilita, em vários aspectos, a emergência de outras vozes e sujeitos que não estavam contemplados por aqueles monumentos memorialísticos erigidos pela classe dominante para perpetuar sua memória. Por isso a necessidade e importância do trabalho historiográfico comprometido com a construção de novas perspectivas que se distanciem e apresentem caminhos alternativos daqueles oferecidos pela memória dominante. Assim, ao selecionar e dialogar com suas fontes de pesquisa, o historiador dialoga também com evidências que colocam em dúvida os consensos, as verdades estabelecidas e zelosamente guardadas pelos donos do poder, recuperando elementos que foram silenciados e que muitas vezes escondem processos reais de dominação, exclusão e exploração.

Dessa maneira, seja na prática do ensino ou no exercício da pesquisa em História, o historiador assume - voluntariamente ou não - uma grande responsabilidade, já que a produção de sentidos e interpretações que ele fará acerca de processos históricos vividos poderá servir tanto como justificativa para a perpetuação das relações de poder estabelecidas ou, em outro sentido, como combustível para luta e reivindicação em torno da transformação dessa realidade histórica.

A responsabilidade do trabalho realizado pelo historiador e os riscos acima diagnosticados não diminuem - pelo contrário, só aumentam - quando lidamos com alunos de ensino fundamental e médio, e mesmo de graduação. A responsabilidade pela interpretação e pelo resultado de nosso trabalho só tende a ampliar à medida em que somos chamados a discutir processos reais de dominação e, muitas vezes, nos sentimos incapazes de fazê-lo através dos recursos didáticos geralmente disponíveis. Isso leva à sensação de impotência vivida pelo professor diante de uma sala abarrotada por alunos das mais diversas origens, idades e realidades sociais, o sucateamento de suas condições de trabalho, a penúria na qual vive a maioria dos colégios públicos estaduais e municipais, bem como os imbricados e intransponíveis debates acadêmicos que intimidam qualquer profissional formado há quatro ou cinco anos a buscar uma aproximação com as novas tendências de produção historiográfica. Esses são ar-

jumentos mais do que eloqüentes para entender por que práticas lidáticas convencionais pouco elaboradas e que surtem pouco resultado no campo da reflexão crítica seguem tão em voga nesse meio.

Isso, no entanto, não justifica o pouco preparo que muitos profissionais de história demonstram ao lidar com fontes que não exclusivamente os livros didáticos e os manuais acadêmicos utilizados na produção de pesquisas historiográficas. De fato, o problema, em certo sentido, também pode ser entendido quando observamos um conjunto de pesquisas realizadas no âmbito acadêmico que lidam de forma muito reducionista e dão um tratamento pouco crítico às suas fontes de pesquisa. Ocorre que muitos desses pesquisadores buscam como referência para suas pesquisas autores que sequer são historiadores, ou que não demonstram qualquer preocupação com as questões colocadas pela historiografia. Mais do que uma mera questão metodológica ou epistemológica, essa prática acaba deslocando a reflexão para fora do campo da história, comprometendo o trabalho com questões que pouco ou nada esclarecem sobre a relação história / música, especialmente para aqueles que utilizarão esses trabalhos como referência para sua prática didática, como é o caso de muitos professores e alunos de graduação.

Uma das questões fundamentais que passa despercebida diante dessa prática é a de que não apenas uma determinada música pode ser passível de interpretações distintas, como os próprios contextos sociais específicos, o que torna o trabalho historiográfico central – e não apenas complementar – à análise musical. De modo inverso, também não basta observar apenas o “contexto social” e situar a música em seu interior, analisando seus aspectos mais sobresalientes, como a letra; é preciso proceder a uma anatomia mais aprofundada, o que não implica que seja necessário um conhecimento musical aprofundado da parte do historiador, mas supõe ao menos a ampliação de sua noção sobre aquilo que se constitui em sua fonte de pesquisa. É o desenvolvimento dessa concepção que o permitirá proceder à leitura de outros elementos nem sempre visíveis ou óbvios, mas tão – ou até mais – importantes do que a própria letra que se apresenta.

Como não existem exatamente “modelos” a serem seguidos, na seqüência desse trabalho buscamos apontar alguns dos elementos possíveis de serem lidos e analisados no âmbito das análises musicais. Trata-se de aspectos importantes, mas que nem sempre são observados ou considerados no mesmo grau de importância daqueles aspectos que sobressaem mais, como a autoria e a letra em si. Para dar conta dessa discussão relacionando música e ensino de

história, selecionamos algumas obras musicais produzidas entre as décadas de 1960 e 1970 em países como Brasil, Chile, Argentina e Uruguai, que tiveram em comum nesse período a traumática experiência de viver sob regimes ditatoriais militares. Foi nesse contexto que se assistiu a um brutal movimento de perseguição e repressão política, contra a qual se desenvolveram também formas de resistência e militância política, dentre as quais figurou a música popular.

Atuando no campo da produção artística, muitos movimentos sociais, artísticos e até políticos foram gestores e gestados a partir da resistência aos regimes de força implantados na América Latina a partir dos anos 1960. É sintomático que muitos artistas tenham se voltado para as questões sociais e políticas dos seus países, embora com diferentes perspectivas. É significativo também que esses movimentos, embora florescendo plenamente num duro contexto repressivo, tenham vivido a expectativa de uma verdadeira revolução social (ou, em alguns casos, socialista). Para tais movimentos, a militarização da América Latina representou um duro golpe, mas não o fim da *utopia*.

No Brasil, por exemplo, à renovação estética trazida pela bossa nova e posteriormente pelo movimento tropicalista somou-se a ação de muitos compositores, muitos deles a partir de uma perspectiva política que os fazia se voltarem para as raízes populares, através da qual buscavam discutir questões sociais, dando conformação àquilo que posteriormente foi chamado de MPB. Apesar de sua vinculação com a música de raiz, efetivamente tratava-se de uma música de caráter urbano, realizada sobretudo por universitários, e que, em certo sentido, fazia ressalvas à idéia de preservação da tradição nacional, aceitando-a desde que ela trouxesse, em seu bojo, o germe da transformação social, porque entendia não estarem ali as razões do atraso, como aparece claramente, por exemplo, na música *Procissão* (1968), de autoria de Gilberto Gil. Importa observar por ora que até o AI-5 (1968), o golpe de 1964 não chegou a abortar completamente tal projeto, mas o dificultou bastante, obrigando muitos artistas a se reagruparem a partir de outros meios, como a TV, menos comprometida politicamente e mais fácil de ser controlada pela censura.

O Chile viveu, no período pré-Pinochet (1973-89), o florescimento da chamada *Nueva Canción*, que era, em resumo, um veio de produção artística ligada às demandas populares. Nesse interim, enquanto Violeta Parra buscava recolher ritmos e canções tradicionais da população pobre chilena, Victor Jara escrevia peças e compunha a partir de sua experiência no trabalho junto à *población* (favelas). Após o golpe de 1973, a música popular chilena de verten-

te política foi banida e muitos artistas, como o próprio Victor Jara, foram presos, torturados e assassinados pela repressão.

Na Argentina e no Uruguai, muitos compositores estavam politicamente comprometidos com movimentos sociais de esquerda, e a partir dessa militância, também buscavam explorar as raízes populares para desenvolver o projeto de transformação da realidade social. Ao lado da conclamação para a luta (armada ou não) em favor da transformação da realidade, se observava também a inserção de temas que estavam na pauta da produção acadêmica e dos partidos políticos de esquerda, o que fazia dessa música algo bem mais amplo do que simples entretenimento, já que os temas por ela colocados iam muito além da simples exaltação da tradição local ou mesmo do orgulho nacional.

Tratava-se de um momento no qual a música popular latino-americana conseguiu exercer um enorme fascínio dentro e fora do país – vide o grande número de artistas que se apresentavam pela América e Europa antes, e, em alguns casos, mesmo depois dos golpes de estado em seus respectivos países – o que passou a ser percebido tanto pela direita, que não poupou esforços na repressão a tais movimentos, como pela esquerda, que passou a explorar essa música abundantemente, ocasionando a identificação imediata desse gênero à própria causa *latino-americana*. No Brasil isso apareceu expresso, por exemplo, na música *Soy loco por ti, América*, de Gilberto Gil e Capinam, conforme trataremos adiante. A simples evocação à América latina operava tanto como forma de assumir uma *identidade* latino-americana em torno de um mesmo projeto de transformação social, como também rejeitar o predomínio de uma outra *América*, qual seja, a América do Norte, ou, em outros termos, seu projeto *imperialista* para a *América Latina*.

Desigual na forma, porém unido em torno de causas comuns, esse conjunto de artistas passou a ser entendido fora de seus países como representantes de um movimento homogêneo, único: tratava-se da formulação da noção que se tornaria a bandeira que passava a identificar essas diferentes tendências apresentadas em geral como *música de protesto*. A despeito das enormes diferenças internas – inclusive em termos de projetos sociais mais amplos –, a atuação desses artistas foi fundamental para forçar a redemocratização, levantar fundos para os perseguidos pelas ditaduras e, também, denunciar à opinião pública internacional o regime de opressão sob os quais seus respectivos países padeciam.

Embora a relação de alguns movimentos sociais de esquerda com um conjunto significativo de músicos e compositores tenha ficado bastante clara nesse período, é perigoso reduzir a importante dimensão política que a música passou a assumir nesses países apenas à sua face mais visível, a “música de protesto”. Sem dúvida, a música se constituía como uma face extremamente militante e engajada com as demandas e reivindicações que estavam sendo gestadas a partir de outras instâncias da sociedade (sindicatos, partidos políticos, movimentos sociais e artísticos, etc.). O papel que a música popular passou a desempenhar como instrumento de intervenção política direta pode ser avaliado a partir da força com que os movimentos artísticos passaram a ser combatidos pelas ditaduras militares da América Latina. Nessa perseguição, contamos desde censura velada ou aberta a músicas, apresentações públicas, realização de festivais e feiras culturais, entre outros. Também podem ser citados vários exílios, torturas e até assassinatos ocorridos nessa mesma época.

Evidentemente isso não implica dizer que estes foram os únicos, e nem os mais significativos autores do período. Embora a leitura historiográfica tenha dado conta de mapear e situar alguns dos mais conhecidos artistas ligados à resistência política, por outro lado, outros grupos também tiveram papéis fundamentais nesse processo, ainda que atuando de forma mais velada ou anônima. Em sua maioria, tratava-se de autores com temas que faziam questionamentos diretos à ordem social e política vigente, e que, por essa razão, acabaram tornando-se centrais na análise dos movimentos de resistência que foram produzidas durante o período militar. O problema é que, ao promover esse tipo de música a uma condição de centralidade, passou-se a relegar ou desconsiderar outras produções que, embora não se colocassem diretamente em confronto com o poder vigente, contestavam a seu modo a ordem social e política estabelecida.

Torna-se importante buscar também alguns desses outros artistas que, embora não tão conhecidos, tenham atuado ativamente no processo de corrosão e desmonte da estrutura política constituída através desses regimes militares. Esse foi o caso do grupo argentino *Los Chalchaleros*, que, embora atuando fora da música de protesto propriamente dita – como era o caso de cantores como Mercedes Sosa e Jorge Cafrune, este último, morto em circunstâncias misteriosas em 1978 –, e aparentemente gravando apenas temas descomprometidos com a situação política vivida, pôde seguir se apresentando nas feiras e festivais de música popular, garantindo, dessa forma, a sobrevivência desses tradicionais espaços para onde con-

vergia, antes do golpe militar, a música de protesto, à época proibidíssima no país. Após o fim do regime militar, em 1984, esses espaços passaram a ser novamente povoados de forma maciça pelos artistas egressos do exílio. Nesse caso, não fosse a atuação de grupos como *Los Chalchaleros*, talvez a própria existência desses espaços corresse o risco de extinção total, como fizera depois Pinochet no Chile, ao extinguir as *peñas*, por sua estreita vinculação com a música de raiz no pré-1973.

Nos últimos anos, a atuação de grupos desconhecidos também vem sendo desvendada através de pesquisas realizadas nos quadros da história, comparada ou não, abrindo o campo para que sejam repensadas inclusive as questões no âmbito do ensino. Nesse sentido, podem ser citados Mariana Villaça Telles, que abriu novas possibilidades de compreensão da revolução cubana através do seu livro *Polifonia Tropical: Experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*, recentemente publicado, em que a autora traça paralelos entre o movimento tropicalista e a *Nueva Trova* cubana. Também podemos citar os trabalhos de Alexandre Fiúza, que desenvolveu sua tese de doutorado abordando a produção musical sob censura no Brasil e em Portugal.

Algumas questões cruciais nesse diálogo não estão relacionadas tanto às letras em si – que certamente não podem também ser desconsideradas –, mas a outros elementos que determinam sentidos e a forma como as pessoas irão receber as mensagens pretendidas ou não pelo autor ou intérprete da canção. A canção *Eu te amo meu Brasil*, divulgada à exaustão nos rádios na gravação de Don e Ravel ou dos Incríveis, e que era cantada também nos colégios, incentivada implícita ou explicitamente pelas autoridades educacionais no poder nos chamados “anos de chumbo” – o que a elevou à trágica condição de *hino não oficial* do regime militar – provavelmente foi muito além dos próprios desejos e objetivos dos seus autores ou executantes. Embora a temática apresentada seja muito semelhante a outras composições de décadas anteriores, na qual se fazia referência à natureza em relação às cores da bandeira brasileira, ela tinha um direcionamento que ia ao encontro da propaganda do governo militar da época; inclusive no aproveitamento do verso “ninguém segura a juventude do Brasil”, que foi utilizado no intuito de atrair a simpatia dos jovens a favor do regime.

Outro elemento subjetivo que intermedeia a relação entre o sujeito produtor/receptor refere-se à própria imagem e o (des)comprometimento político que estava associado a um determinado compositor/

cantor. Por isso, nem sempre aquilo que um determinado autor desejou ao compor e gravar sua música poderá ser recebido da mesma forma pelo público. Um caso bastante emblemático envolveu a produção da música *El arriero*, do argentino Atahualpa Yupanqui. A música descreve uma confissão introspectiva dos sentimentos de um boiadeiro que conduz uma boiada em algum lugar do árido norte argentino. A partir de versos como “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas” (as tristezas são nossas, as vaquinhas são alheias), o público que o acompanhava passou a interpretar que Atahualpa Yupanqui estaria denunciando a situação de tristeza de um trabalhador que sente e reflete sobre sua condição de expropriado, despossuído. Anos depois, em uma das últimas gravações realizadas antes de sua morte em 1992 (CD *Viajes por el mundo*, remasterizado em 1998), Atahualpa Yupanqui declarou que, ao compor essa música, não desejava dizer aquilo que lhe havia sido imputado. No entanto, sua vontade parece ter feito pouco sentido, já que efetivamente não se pode negar que o público recebeu sua música de outra maneira. E não existiam razões para se pensar o contrário, já que a figura de Atahualpa Yupanqui estava estreitamente ligada a toda uma história de luta e militância em organizações de esquerda; suas músicas e versos estavam impregnados por lamentações e denúncia da situação de penúria, expropriação e miséria na qual viviam os *gauchos*, interioranos habitantes do norte argentino; perseguido pela oligarquia nos anos 1930, por Juan Domingos Perón nos anos 1950 e, depois, pelos militares, quando Perón foi deposto, era natural que qualquer música assinada ou mesmo interpretada por Yupanqui estivesse envolta em uma aura política, inclusive sua canção *El arriero*. É uma situação típica, na qual o engajamento político do artista e aquilo que sua figura representava para a cultura popular foram muito mais determinantes na interpretação de sua obra do que a própria letra ou aquilo que seu autor pretendia fazer. Nesse caso, a interpretação esteve mais condicionada ao “mito” do que ao “homem” Atahualpa Yupanqui.

Mesmo a letra, considerada importante na análise musical, deve ser problematizada e confrontada com outros elementos que dão suporte à música. Isso porque, ao priorizar exclusivamente a letra – que nada mais é do que apenas um de seus inúmeros aspectos – em detrimento de outros – melodia, ritmo, arranjo de voz, instrumentos –, ignora-se que a música envolve um conjunto muito amplo de significações e experiências que, se muitas vezes não podem ser exploradas em sua totalidade, também não podem ser simplesmente ignoradas. Entre as várias dimensões que podem ser exploradas nesse diálogo, podemos citar aqueles relacionados à autoria (quem com-

põe e grava/regrava e por que grava), a circunstâncias da produção (contexto social/político) e veiculação (interesses relacionados à gravação/divulgação musical) e à própria letra. E, evidentemente, a historicidade da própria composição, gravação ou execução da música.

Para lembrar outro exemplo, podemos nos referir à gravação de um trecho da música *Milonga de andar lejos*, de Daniel Viglietti, que foi executada pelo conjunto *Los que Iban Cantando* (CD *Canciones de la Resistencia – Uruguay 1977-1982 – Ayuí*). Durante o período em que o Uruguai viveu sob ditadura (1973-85), o cantor e compositor Daniel Viglietti, devido tanto ao seu forte engajamento político como às próprias canções que compunha e gravava, acabou por se tornar uma das figuras *malditas* pelo regime, e, naturalmente, suas canções, assim como seu nome, tornaram-se proibidíssimas. Em uma de suas apresentações musicais, o conjunto *Los que iban cantando* inseriu um trecho instrumental bastante conhecido da introdução da citada *Milonga de andar lejos*. Mesmo com a censura atuando rigorosamente sobre as letras das canções que seriam apresentadas, a referência a Viglietti operou-se apenas através de uma frase musical de sua autoria; ou seja, embora não fosse pronunciada uma única palavra que se referisse a ele, sua canção era facilmente reconhecível. Além disso, a própria denominação da canção apresentada, *Milonga de pelo largo*, fazia uma espécie de paralelismo à *Milonga de andar lejos*. A ausência de qualquer trecho escrito ou falado não impediu que Viglietti fosse lembrado, e, mais do que isso, reafirmou a força de seu mito e de sua presença nos setores oposicionistas ao regime militar uruguaio.

Outros exemplos reforçam a noção de que a música apenas instrumental também exerce uma influência que, muitas vezes, é capaz de superar ou ir muito além daquilo a que uma letra ou poema poderia chegar. Conforme já dissemos, os anos 1960 viram florescer a identificação com a *latinidade* como sinônimo de resistência e rejeição à influência do imperialismo atribuído aos Estados Unidos da América. Nesse contexto, entoar canções *latino-americanas* poderia se constituir numa atitude política, já que assumir essa *latinidade* poderia significar opor-se radicalmente às constantes tentativas de alinhamento ao “Império do Norte” que os regimes militares buscavam consolidar. Dessa forma, símbolos da *latinidade* passaram a fazer parte do repertório lingüístico e cultural de muitos estudantes, artistas e músicos ansiosos pela *unidade latino-americana* contra o *imperialismo do norte*. O interesse demonstrado por vários artistas que postulavam essa latinidade chegou ao campo da música quando muitos

grupos passaram a gravar e executar os acordes da canção instrumental *El Condor Pasa*, de Daniel Alomia Robles. Alguns intérpretes chegaram até mesmo a inserir textos e poemas, todos relacionados à destruição da América Inca pelos invasores *estrangeiros*, numa mensagem que parecia aludir, ainda que metaforicamente, à intervenção e domínio pretendido pelos Estados Unidos.

A idéia de uma pátria latino-americana, na qual as fronteiras nacionais se diluem, pode ser identificada em muitas outras composições, bem como em diferentes situações. A já citada composição de Daniel Viglietti, *Milonga de andar lejos* (CD *Canciones para el Hombre Nuevo*), tenta construir a idéia de uma pátria latino-americana na qual as fronteiras nacionais perdem sentido: o processo de identificação se coloca na história, ou seja, no processo de miscigenação, em que os sangues se misturam, conforme afirma a letra. Ao mesmo tempo, o autor desconstrói a noção de *fronteira*, desvinculando-a de sua carga de nacionalismo (ou da afirmação de identidades “nacionais”), e a reconstrói a partir de outro(s) critério(s), como a própria situação social. Em outras palavras, é a condição de classe que se torna objeto de identificação, e é a partir da oposição entre classes (ricos x pobres) que se formula a noção de pertencimento.

Embora os compositores tenham se voltado para as raízes e tradições populares dos seus próprios países, determinadas “trocas” tinham o objetivo de mostrar que havia um território comum por trás dessa diversidade. Era comum que um chileno, por exemplo, gravasse uma composição uruguaia ou argentina, a partir de uma interpretação que a aproximasse do modo de cantar e dos ritmos do seu próprio país. Isso, em relação ao Brasil, era mais difícil, por conta da barreira lingüística. Foi sintomático, portanto, que no ano de 1975, Elis Regina tivesse gravado duas composições que se direcionavam exatamente a abrir fronteiras visando estabelecer uma ligação com compositores e intérpretes identificados claramente à esquerda – *Los Hermanos*, do compositor argentino Atahualpa Yupanqui, e *Gracias a la vida*, da chilena Violeta Parra. Os próprios versos da primeira música expressam esse reconhecimento mútuo que não vem do lugar de nascimento: *Y así seguimos andando/curtidos de soledad/nos perdemos por el mundo/nos volvemos a encontrar/y así nos reconocemos/por el lejano mirar*, para concluir depois que o que se tem em comum é *una hermana muy hermosa/que se llama libertad*.

É preciso estar atento a outros elementos importantes que também agem sobre o processo de resignificação que a música irá assumir, e para percebê-los, não basta simplesmente conhecer os con-

textos históricos pelos quais elas foram produzidas, mas é preciso prestar atenção ao tipo de reação humana desejada (ou induzida) por aqueles que as produziram. A escolha de determinados instrumentos determina se a canção deverá despertar uma reação alegre, triste ou reflexiva em seus espectadores; a imponência e a presença marcante de determinados sons instrumentais, em contraste com a sutileza e timidez de outros instrumentos, podem arrancar reações de indignação, sensação de injustiça, ou, em outro extremo, de realização, de alegria, de redenção. É comum alguns arranjadores executarem à exaustão trechos nos quais determinados sentimentos possam aflorar de forma mais expressiva e, em outra situação, suprimir ou alterar trechos que poderiam ter pouco resultado na emotividade da platéia. Também os arranjos vocais e instrumentais podem determinar, por exemplo, que uma música assuma um caráter fúnebre, reflexivo, triste, alegre ou jocoso, entre outros; a própria organização da harmonia das vozes e de seu volume, que podem, por exemplo, estabelecer um caráter de confissão, desabafo, indignação, lamento, protesto ou alegria coletiva (especialmente quando esses arranjos utilizam-se de coros de vozes), entre outros, ou a alteração de trechos cantados por trechos tocados de forma melodiosa, são ações que vão determinando e reorganizando os sentidos inicialmente presentes naquela concepção musical. Também é preciso estar atento para os recursos visuais paralelos que, projetados junto com uma determinada música – como os vídeos – podem não apenas ampliar significativamente o horizonte inicialmente pretendido, como, em alguns casos, modificar radicalmente seu sentido histórico, estético e literário.

Não bastassem essas questões, devemos considerar ainda a complexa relação existente entre as várias dimensões que a música utiliza ou aciona em sua produção e transmissão, ou seja, os vários sentidos que uma determinada música pode assumir e que certamente não estão dissociados das interpretações que dela podemos fazer, o que nos leva a chamar a atenção para a necessidade de analisar essa produção dentro de um determinado tempo (e espaço), que, a despeito de sua historicidade, também pode se modificar.

Podemos perceber algumas dessas questões, por exemplo, na música *La Carta*, composta pela chilena Violeta Parra entre os anos de 1960 e 1963. A letra narra uma situação vivida inúmeras vezes nos contextos autoritários latino-americanos: o recebimento de uma carta narrando a prisão de um irmão, Roberto, algemado e arrastado pelas ruas pela polícia. Trata-se, pois, de denúncia de uma arbitrariedade policial na retaliação a participantes de uma greve que já ha-

via sido encerrada. O interessante é que a canção não ficava somente na denúncia pura e simples, pois buscava estabelecer um compromisso em função da solidariedade e identificação com o posicionamento do aprisionado, ampliando o horizonte da crítica e passando do âmbito pessoal de seu irmão para a denúncia de uma situação de crise generalizada das instituições nacionais. Afirmava, por exemplo, que os famintos eram recebidos à bala e os poderosos viviam à sombra da Igreja Católica. Em um de seus trechos, a composição faz referência direta ao então presidente chileno Jorge Alessandri, filho de Arturo Alessandri, chamado de *El León de Tarapacá*, e que também havia sido presidente do Chile. No verso, Parra escreve que *el Leon es un sanguinario / por toda la generación*, acusando-o assim de uma atitude truculenta que era passada de geração a geração. Ao final, a autora explicita claramente seu compromisso com a superação dessa situação, fazendo referência aos seus outros irmãos, afirmando se tratar de *revolucionários* (ou também *comunistas*, em algumas gravações, explicitando a vinculação desse partido com os projetos de mudança social).

Jorge Alessandri havia sido eleito em 1958, a partir de uma fusão dos dois tradicionais partidos da direita em uma única organização, o Partido Nacional. Salvador Allende, candidato pela segunda vez, fortalecido pelo desenvolvimento do movimento sindical e representando a união do Partido Socialista com os comunistas, ficou em segundo lugar, com 35 mil votos a menos que Alessandri. Como terceira força no país firmava-se a Democracia Cristã, com um projeto de reforma sem mudanças radicais.

Ou seja, configurava-se no Chile, nesses anos, uma heterogeneidade de forças políticas, no interior das quais sobressaíam possibilidades de mudanças, seja pela alternativa não-revolucionária da Democracia Cristã, seja pela via do socialismo, através das forças pró-Allende. Ao mesmo tempo, nos setores da esquerda estruturaram-se utopias que apostavam na via da transformação radical da sociedade e que se valiam de canções para investir no processo de conscientização popular sobre essas possibilidades. A canção politizada *Nueva Canción*, que surgiu nesses anos, fortemente fundamentada na cultura popular, propunha-se a servir de arma tanto para denunciar um governo que não atende aos reclamos populares como para investir no projeto de eleger alguém comprometido com essas utopias. O grupo chileno Quilapayún, comprometido com os posicionamentos e posteriormente com a campanha presidencial de Allende, gravou essa música em 1969, juntamente com outras canções de cunho social de compositores de outros países da América

Latina. A canção, no caso, estabelecia um elo com o passado a ser superado e apontava caminhos. Marcava também um posicionamento claro de um grupo de artistas comprometidos com os caminhos propostos pela Unidade Popular.

Quando a composição foi gravada em 1971 pela cantora argentina Mercedes Sosa, vários países da América Latina já estavam sob ditadura militar. A Argentina vivera o período de ditadura do general Juan Carlos Onganía, deposto em 1970 e substituído pelo general Roberto Marcelo Levingston. O Uruguai assistia ao recrudescimento da luta armada, com a atuação dos Tupamaros, e o Brasil vivia seu período mais duro, pós AI-5. O Chile, por outro lado, sob Allende, canalizava todas as esperanças das esquerdas do continente, possibilitando pensar uma via eleitoral para o socialismo. O significado da música transcendia, pois, as fronteiras chilenas e a temporalidade da sua composição, passando a referir-se às prisões feitas aos adversários das forças militares no poder. *El Leon*, portanto, adquiria uma outra historicidade e passava a representar todos os ditadores e seus asseclas.

No início dos anos 1980, o grupo *Faixas de América*, que era composto por brasileiros, chilenos e argentinos, também lançou uma versão dessa música no Brasil. Era uma época em que as novas forças sociais e os movimentos organizados obrigavam o regime militar brasileiro a se abrir. É sintomático, portanto, que a gravação dessa música nesse contexto acabou fortalecendo a memória dos anos mais duros de arbítrio. O arranjo realizado por esse grupo merece especial atenção, já que, nessa gravação, a música inicia-se com uma voz isolada e muito introspectiva, à qual, no decorrer da música, vão se juntando outras vozes, até constituir uma multidão. Também os instrumentos, melódicos no início, vão se tornando mais incisivos e presenciais no decorrer da música, acelerando seu ritmo e a força de suas batidas. Ao final, aquela voz tímida e tristonha que aparecia no início já se transformou por completo, tendo assumido um tom espontâneo e de coragem. Também o *gran finale*, realizado em clima de êxtase pelo imenso conjunto de vozes que cantam junto, dá a idéia de que contra a multidão não há força que impeça a transformação da realidade e do próprio estado de espírito. Nesse caso, a observância dos elementos relacionados ao arranjo musical parece elucidar muito mais do que a análise exclusiva da letra poderia alcançar.

Interessa ainda pensar outros elementos que determinam essa intermediação e a mudança de sentidos numa mesma gravação. Em alguns casos, o próprio momento político e histórico no qual uma de-

terminada música é gravada pode modificar o seu sentido final, fazendo escapar ao autor o controle sobre aquilo que inicialmente pretendeu.

Um caso interessante pode ser observado com a música *Pra não dizer que não falei das flores* (1968), de Geraldo Vandré, mostrando que uma mesma música e letra podem assumir significados diferentes a partir de contextos sociais específicos que ordenam seu sentido. Durante a ditadura militar brasileira, vários movimentos de contestação viram simbolizada sua luta nos versos da canção de Geraldo Vandré, especialmente no trecho *vem, vamos embora / que esperar não é saber / quem sabe faz a hora / não espera acontecer*, a partir do qual muitos deles assumiram que uma revolução social de classes (contra o regime militar e, conseqüentemente, contra o capitalismo) não poderia mais se fazer esperar.

Alguns anos após a abertura política, o programa televisivo *Gente que faz* (Rede Globo) adotou esses mesmos versos para veicular uma outra idéia, a de que o capitalismo não era ruim por natureza e que caberia aos homens torná-lo bom ou desigual, de acordo com sua disposição em reformá-lo para torná-lo mais "justo". *Esperar não é saber* passou a significar que não convinha esperar a revolução vir e modificar as coisas para melhor, e sim trabalhar duro para melhorar a vida. Evidentemente essa idéia era radicalmente oposta àquela presente no seio dos movimentos sociais que contestaram a ditadura militar alguns anos antes.

Não bastasse essa reapropriação, recentemente o governo Lula utilizou essa canção para veicular uma propaganda do PROUNI; o suporte musical foi trocado por uma batida de *hip-hop*, e o solista era um jovem negro que, ao caminhar e cantar os versos, atraía em torno de si outros jovens, em sua maioria negros, e então a propaganda acabava de forma imponente, com centenas de jovens entrando no pátio de uma universidade. Nessa situação, trabalhavam-se basicamente duas idéias centrais, nenhuma das quais relacionada diretamente com a letra em si: as idéias de que o PROUNI viria democratizar o acesso ao ensino superior público e que o problema da educação no Brasil é meramente uma questão racial. Essas idéias chocam-se com as denúncias de benefício das universidades pagas com verbas públicas, paralelamente ao sucateamento da educação pública em todos os níveis. Decorre disso que a abundância visual e sonora daqueles elementos com os quais os jovens negros poderiam se identificar (os atores, a roupa, o estilo do cabelo, o *hip-hop*, etc) cumprem a função de seduzir especificamente esse numeroso segmento de



jovens brasileiros. Em suma, o Prouni faz uso de uma canção que um dia foi engajada, para veicular uma idéia totalmente oposta. Por isso, ainda que os versos dessa canção tenham permanecido inalterados, sua utilização em outro contexto inverteu completamente aquele seu sentido inicialmente estabelecido.

Outro caso que pode ser citado envolveu a composição *Soy loco por ti, América*, de Gilberto Gil e Capinan. Gravada pela primeira vez em 1967, por Caetano Veloso, em plena ditadura militar brasileira, a música parecia aludir claramente à revolução cubana, pela letra em si (que fazia referências indiretas à guerrilha camponesa e ao líder Che Guevara, morto naquele ano) e, sobretudo, pela escolha do ritmo – um sugestivo mambo, ritmo tipicamente cubano, país cujo nome era sinônimo de revolução. Além do fato de a escolha do ritmo, por sua evocação a Cuba, constituir por si só uma subversão aos olhos do regime militar brasileiro, o conjunto de instrumentos utilizados na gravação e a escolha lingüística (mistura de português com espanhol) remetem à América Latina em geral e a Cuba em particular. Como vimos, nesse contexto, a própria evocação à América Latina já se constituía numa contestação e oposição às tentativas de domínio do imperialismo norte-americano. Falar em América Latina significava colocar-se em oposição clara ao projeto político, cultural e econômico que a potência norte-americana parecia ter, o que elevou a música à condição de hino (não oficial) da latinidade brasileira.

Recentemente, ao veicular a novela *América*, a Rede Globo de Televisão escolheu como tema de abertura justamente essa música, especialmente pela força de seus dois versos iniciais: *Soy loco por ti, América / soy loco por ti de amores*. Essa novela fazia referência ao “sonho americano”, ou seja, à perspectiva que muitas pessoas supostamente alimentam de ir morar, legal ou ilegalmente, nos Estados Unidos, onde poderiam trabalhar e enriquecer, para, dessa forma, poder realizar seu sonho de consumo. É claro que a *América* à qual essa novela fazia referência nada tinha a ver com a *América* que a música inicialmente buscava exaltar. O curioso é que a letra nem precisou ser alterada para que seu sentido fosse radicalmente modificado. O mambo, inicialmente presente nessa composição, e que, conforme dissemos, constituía a referência principal à Cuba ou à revolução cubana, foi substituído por outro ritmo, um “axé” típico da festa do carnaval baiano. Também a substituição do intérprete – no caso, a cantora baiana Ivete Sangalo –, esvaziou por completo a música de seu sentido político, já que é notória a inexistência de qualquer associação dessa cantora com a militância de esquerda, como era o caso de muitos artistas da MPB nos anos 1960/70. Assim, *Soy loco por ti*,

*América* deixou de ser uma música de resistência política e de construção de uma identidade latino-americana, tornando-se um *hit* passível de ser consumido até mesmo no carnaval baiano.

Há outras situações, todavia, em que a reedição ou regravação de obras preserva o sentido contestatório das gravações originais. É o caso, por exemplo, de Daniel Viglietti: a partir de 1999 foram reeditadas obras suas compostas entre 1969 e 1971 – *Canto libre e Canciones chuecas* – com o lançamento, também de outras gravações mais recentes. Não obstante esse considerável espaço de tempo, a reedição dessas suas obras o colocou entre os artistas mais ouvidos e mais influentes no Uruguai de hoje. As canções desse compositor constantes nos CDs citados fazem referência a questões como a guerra do Vietnã, a guerrilha, a morte de companheiros (e líderes) no interior da luta armada (luta, aliás, como argumenta Guilherme de Alencar Pinto Brecha, que nem sempre chegou a se concretizar, mas que se transformou num argumento levantado sobretudo pelos militares para “justificar” seus crimes na repressão aos opositores). Todavia, essas canções passaram a ser ouvidas também por jovens que não vivenciaram diretamente a repressão nos anos de ditadura. Isso coloca questões a serem pensadas dentro da América Latina de hoje, especialmente em relação às mudanças nos ideários dos movimentos das esquerdas, mudanças, aliás, que podem ser analisadas considerando inclusive a subida ao poder de candidatos identificados com uma história de vinculação a reivindicações populares, ou que, pelo menos, sofreram sanções nos anos de ditadura.

É significativo, ainda, que no Chile pós-Pinochet a memória de Victor Jara seja lembrada não apenas pelos seus companheiros de geração, como Patricio Manns ou Isabel Parra, mas também por Silvio Rodríguez de Cuba, ou Victor Manuel e Ana Belém da Espanha, ou Leon Gieco da Argentina, e ainda por grupos musicais ligados ao rock – veja-se o caso de dois CDs recentemente lançados: *Tributo a Victor Jara e Tributo do Rock a Victor Jara*. Também mais recentemente, o documentário dirigido por Carmen Luz Parot sobre esse compositor, *El derecho de vivir en paz* (1998), reconstituiu os acontecimentos ligados à sua carreira e à sua prisão e assassinato dias após o golpe de estado no Chile. O recordar, nesse caso, traz à tona a discussão sobre o que significou para o país o trauma da violência imposta pela ditadura, mais do que sobre a obra desse genial compositor.

Logicamente, as questões apontadas não dão conta de esgotar a problemática proposta no início deste texto – pensar a complexa relação política/música popular, situando-a no campo do ensino de história. Por um lado, há que se considerar os embates presentes nos discursos ideológicos expressos nas composições, voltados para questões do seu tempo. Mas não se pode ignorar, por outro lado, a historicidade dessa produção musical, entendendo-a nessa trama de significados de que ela é imbuída desde o momento em que ela é composta até as sucessivas gravações, o que nos impede de considerar a peça musical por si mesma – para o que bastaria a análise a partir da partitura.

Deve-se considerar, também, o lugar especial que a música popular – e o tipo de música popular aqui considerada – assumiu e assume no interior da sociedade. Nem sempre essa produção musical é ou foi a mais consumida, a mais vendável, a que faz ou fez mais sucesso. Todavia, sua circulação pelos diferentes grupos, a partir ou apesar da indústria cultural, nos conduz à necessidade de repensar o papel da arte na sociedade, que tem a possibilidade até mesmo de subverter as leis do autoritarismo, ao trabalhar com as “necessidades tornadas ilegais”, na expressão feliz de Beatriz Sarlo. Daí que a relação música popular/política tenha que ser pensada para além do seu tempo de produção, e para além das suas relações com os órgãos repressivos, e com a censura, em particular.

## Referências

- DUARTE, Paulo Sérgio; NAVES, Santuza Cambraia. (Orgs.) *Do samba-canção à tropicália*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2003.
- FIUZA, Alexandre Felipe. A canção popular e a ditadura militar no Brasil. In: CERRI, Luis Fernando (Org.) *O Ensino de História e a Ditadura Militar*. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 2003.
- JARA, Joan. *Canção Inacabada – a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- MUÑOZ-HIDALGO, Mariano. *El cuerpo en-cantado: de la antigua canción occidental al canto popular en Cuba y Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Santiago de Chile, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *“Seguindo a canção” – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume, 2001.

PINTO-BRECHA, Guilherme de Alencar. *Viglietti reeditado – Su voz sigue cantando*. Disponível em: <<http://www.redbetances.com/html/viglietti.htm>>. Acesso em: 13/3/2006.

PORTORRICO, Emilio Pedro. *Diccionario biografico de la musica argentina de raiz folklorica*. Buenos Aires: [s.l.], 1997.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo – decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANT’ANNA, Afonso Romano de. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1986.

SARLO, Beatriz. *Paisagens imaginárias*. São Paulo: EDUSP, 1997.

SEVES, Luis Cifuentes. *Fragmentos de um sueño. Inti-illimani y la generación de los 60*. Santiago de Chile: Ediciones Logos, 1989.

TAPAJÓS, Renato. Influência de 1968 na criação artística. In: *Rebeldes e contestadores: 1968 – Brasil, França e Alemanha*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1998.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas, 2004.

Para facilitar a compreensão de algumas das questões propostas no texto, apresentamos as letras de duas das composições citadas, aquelas a que normalmente o acesso é mais restrito.

### La carta (Violeta Parra)

Me mandaran una carta / por el correo temprano / en ésa carta  
me dicen / que cayó preso mi hermano / y sin compasión con grillos  
por las calles lo arrastraran, sí / La carta dice el motivo / que ha cometido  
Roberto: / de haber apoyado el paro / que ya se había resuelto /  
si acaso eso es un motivo / presa voy también, sargento / si / Yo que  
me encuentro tan lejos / esperando una noticia / me viene a decir la  
carta / que en mi patria no hay justicia / los hambrientos piden pan /  
los molestan la milicia / si / De esta manera pomposa / quieren con-  
servar su asiento / los de abanico y de frac / sin tener merecimiento /  
van y vienen de la iglesia / y olvidan los mandamientos / si / Habrá se  
visto insolencia / barbarie y alevosía / de presentar el trabuco / y  
matar a sangre fría / a quién defensa no tiene con las dos manos  
vacías / La carta que me mandaran / me pide contestación / yo pido  
que se propague por toda la población / que el León es un sanguinario  
/ en toda generación / si / Por suerte tengo guitarra / y también tengo  
mi voz / también tengo siete hermanos / fuera del que se engrilló /

todos revolucionarios con el favor de mi Dios / sí. (Por suerte tengo  
guitarra / para llorar mi dolor, / también tengo nueve hermanos / fuera  
del que se engrilló, / los nueve son comunistas / con el favor de mi  
Dios, sí.)

### Milonga de andar lejos (Daniel Viglietti)

Que lejos está mi tierra / y sin embargo qué cerca, / o es que  
existe un territorio / donde las sangres se mezclan. / Tanta distancia y  
camino / tan diferentes banderas / y la pobreza es la misma / los  
mismos hombres esperan. / Yo quiero romper mi mapa / formar el  
mapa de todos / mestizos, negros y blancos, / trazarlo codo con codo.  
/ Los ríos son como venas / de un cuerpo entero extendido / u es  
color de la tierra / la sangre de los caídos. / No somos los extranjeros,  
/ los extranjeros son otros; / son ellos los mercaderos / y los esclavos  
nosotros. / Yo quiero romper la vida, / como cambiarla, quisiera, /  
ayúdeme, compañero; ayúdeme, no demore / que una gota con ser  
poco / con otra se hace aguacero.