



Música folclórica engajada: Chile e Brasil

Música folklórica comprometida: Chile y Brasil

Mariana Santos Teófilo
Mestranda em Música

Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC
mari_teofilo@yahoo.com.br

Resumo

A Nova canção latino-americana foi um movimento estético poético-musical que nos anos 1960 impulsionou o surgimento de compositores que renovassem o cancionero nacional e folclórico de seus países. No Chile, duas bandas se destacaram como influentes nesse panorama. São elas: Quilapayún e Inti-illimani. No Brasil na década seguinte na cidade de São Paulo, surgem duas bandas com propostas parecidas, o Tarancón e depois o Raíces de América, com repertório dedicado ao folclore latino-americano. Este trabalho pretende comparar a trajetória dessas bandas nos dois países a fim de demonstrar como a influência do movimento da Nova Canção e a execução do repertório folclórico latino-americano relacionado ao contexto sócio-cultural sugere uma possível “integração” latino-americana por meio da música.

Palavras-chaves: Nova Canção; Folclore engajado; América Latina

Resumen:

La Nueva canción latinoamericana fue un movimiento estético poético-musical que en la década de 1960 impulsó el surgimiento de compositores que renovaron el cancionero nacional y folclórico de sus países. En Chile, dos bandas se destacaron como influyentes en ese panorama: Quilapayún y Inti-illimani. En Brasil, en la década siguiente en la ciudad de São Paulo, surgieron dos bandas con propuestas parecidas, Tarancón y después Raíces de América, con un repertorio dedicado al folclor latinoamericano. Este trabajo pretende comparar la trayectoria de esas bandas en los dos países, con el fin de demostrar cómo la influencia del movimiento de la nueva canción y la ejecución del repertorio folclórico latinoamericano relacionado al contexto sociocultural sugiere una posible “integración” latinoamericana por medio de la música.

Palabras clave: Nueva canción; Folclor comprometido; América Latina

Introdução

A década de 1960 foi um período significativo na América Latina no que tange a produção da música popular. Ideologias e conflitos que vinham sendo elaborados nos anos anteriores, intensificados pela Guerra Fria, acabaram renovando e remodelando alguns aspectos das esferas culturais e sócio-políticas na região e sua reverberação na música popular é um tema já muito explorado em algumas

pesquisas¹. Alguns países latino-americanos estavam em processo de “modernização”, principalmente devido investimentos externos e essa modernidade, “representada no campo econômico pelo desenvolvimento tecnológico, pelo progresso urbano, pelo crescimento das camadas médias e por processos de massificação de consumo (...)” (GARCIA, 2005 p.2) acaba intensificada pelos meios de comunicação, também em expansão, o que gerou conflitos em alguns setores sociais e culturais, que não viam com bons olhos à influência estrangeira² na cultura e estavam descontentes com o fracasso das propostas desenvolvimentistas e aumento das diferenças sociais. Outro aspecto que merece atenção dentro desse contexto é a Revolução Cubana de 1959, sua concretização como uma nova conjuntura política tornou-se alento para intelectuais e artistas que simpatizavam com os movimentos de esquerda que acreditavam na possibilidade de uma revolução em nível continental.

A busca por uma música nacional acabou sendo ressignificada nesse período³, e a massiva propaganda cultural estadunidense gerou a busca de caminhos de renovação, alguns compositores e intérpretes sentiram a necessidade de produzir um repertório que melhor representasse a música popular e, portanto, propuseram uma ampliação do cancionero popular a partir da interpretação de canções tradicionais do folclore⁴ e da composição de novas canções (de projeção folclórica⁵), de uma maneira que houvesse uma inovação estética e ideológica. Essa proposta que surgiu na década de 60 em alguns países da América Latina⁶ como Argentina⁷, Chile, Uruguai, Cuba, entre outros, ficou conhecida como movimento da Nova Canção.

¹ NAPOLITANO (2010), GARCIA (2005), RIDENTI (2010).

² Principalmente estadunidense.

³ Em alguns países latino-americanos, a busca por uma música nacional, interesse que vinha sendo elaborada desde o começo do século ANDRADE (1928), PLESCH (2008).

⁴ Este termo folclore (saber do povo) do inglês William John Thomas é gerador de muitas controvérsias e a própria utilização do termo é sempre questionada e revisada devido ao avanço das tecnologias, modernização e globalização. Sua definição mais elementar na música é a de músicas que não possuem autor conhecido, provindas de regiões rurais em um passado remoto, na Argentina e Chile estão vinculadas à mestiçagem dos grupos europeus com os locais, portanto vinculadas aos camponeses. Neste trabalho eu considero as interpretações de músicas folclóricas como práticas musicais/culturais, pois considero as ações dos sujeitos e seus discursos dentro da prática musical.

⁵ Música de projeção folclórica ou raiz folclórica é um termo que gera algumas discussões, ver GUERRERO (2014) porém, comumente é associado ao repertório folclórico produzido e que circula em ambientes que não fazem parte de seu âmbito geográfico e cultural, como por exemplo, centros urbanos, e depois serão amplamente divulgados por rádios e discos, que possuem autoria, mas que mantem as características de gêneros musicais folclóricos. Essas diferenciações são feitas principalmente por estudiosos, para o público em geral músicos produtores e a indústria o termo “*folclore*” é utilizado para classificar esta e também a prática musical que não possui autoria e está vinculada a tradições regionais.

⁶ No Uruguai existiu a *Canción Protesta* com artistas como *Daniel Viglietti*, *Los Olimareños* e *Alfredo Zitarroza*, na Venezuela a intérprete *Soledad Bravo*, *Grupo Ahora*, *Alí Primera* y *Gloria Martín* representam a Nova Canção Venezuelana e *Pablo Milanés*, *Silvio Rodriguez* como os expoentes principais da *Nueva Trova Cubana*.

⁷ O *Movimiento del Nuevo Cancionero* na Argentina teve um manifesto publicado em 1963 na cidade de Mendoza, no texto, há uma proposta estética de renovação poético-musical do cancionero folclórico argentino, que propunha a composição de canções com temáticas voltadas ao homem e sua condição social, além de um compartilhamento da produção musical com os países vizinhos. Artistas envolvidos: Mercedes Sosa, Armando Tejada-Gomez, Oscar Matus, Tito Francia entre outros. Ver <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>.

A Nova Canção não foi uma proposta regional única, seu desenvolvimento aconteceu em cada país de modo diferenciado e por meio de manifesto, de festivais, apresentações em universidades, programas de televisão, concertos temáticos como também lançamentos de discos, as propostas foram desenvolvidas em meados da década de 1960, influenciando artistas e ganhando visibilidade internacional.

Neste trabalho, destaco brevemente dois grupos pertencentes à *Nueva Canción Chilena*, Quilapayún e Inti-illimani, e as reverberações das ideias Nova Canção no Brasil na década de 1970 pelo trabalho de dois grupos: Tarancón e Raíces de América. Os quatro grupos apresentam em seu repertório uma variedade de músicas folclóricas latino-americanas⁸, e sua formação enquanto grupo, se difere em relação aos compositores e intérpretes que sobressaíam como solistas no período⁹. Mesmo com suas especificidades, compartilham uma pauta de integração latino-americana via prática de música folclórica e contribuem para a divulgação de um repertório latino americano.

Esses grupos compartilham algumas semelhanças quanto às referências musicais para a prática musical, proposta ideológica, público-alvo inicial e sucesso atingido. O interesse aqui é compreender quais são essas afinidades e diferenças compartilhadas e como representam por meio da escolha de seu repertório, a afirmação de ideias¹⁰ e manutenção de uma possível integração latino-americana.

Nueva Canción Chilena

O movimento da *Nueva Canción Chilena* surgiu com esse nome em 1969 no Festival da Nueva Canción Chilena da Universidade Católica de Santiago, mas sua conformação enquanto movimento, é situada em meados dos anos 1960. A atividade dos folcloristas¹¹ foi muito representativa para o movimento, pois a recopilação de canções folclóricas que vinha sendo feita desde as décadas de 1940, funcionaram como repertório da NCCCh¹². Os folcloristas e artistas Violeta Parra e o argentino Atahualpa Yupanqui despontam como influentes na conformação de toda a proposta da Nova Canção, devido suas recopilações e composições musicais a partir de gêneros folclóricos. A proximidade com a Argentina

⁸ O repertório dos grupos é bem mais amplo e se diversificar durante os anos, aqui irei me concentrar na temática folclórica, mais fortemente presente no início das trajetórias.

⁹ Ligados ao movimento da Nova Canção.

¹⁰ A canção, com todos seus discursos engendrados, tanto na letra, na música e performance é pensada como uma forma de se transmitir ideias : “justamente devido ao sentido “enigmático e polissêmico” dos signos musicais é que eles se abrem para um leque de usos culturais e interpretações políticas, marcados pela vontade de utilização da linguagem musical na transmissão de ideias, ou melhor, ideologias (NAPOLITANO, 2010, p. 5).

¹¹ Denomina-se folcloristas, os estudiosos científicos que se dedicam a estudar os fenômenos identificados como folclóricos como também, outros pesquisadores/artistas que recopilam esse material para divulgação, seja de uma maneira acadêmica, artística ou vinculada a outros órgãos.

¹² *Nueva Canción Chilena*.

fazia que naturalmente muitas das canções folclóricas argentinas chegassem a Santiago, com o “boom”¹³ do folclore argentino e a publicação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero* em 1963, o trânsito das canções ficou mais intenso, gerando em alguns jovens artistas a necessidade de uma renovação do cancionero popular, que no Chile já estava se atualizando com o trabalho artístico de Violeta Parra¹⁴.

Em Julho de 1965 em Santiago, uma dupla de irmãos se junta com mais alguns músicos para tocar polos margariteños, corridos mexicanos, sones de Cuba, zambas e chacareras da Argentina, cuecas, canções folclóricas de Chile em um encontro que ficou conhecido como *Peña de los Parra*. Os irmãos são Isabel e Ángel Parra, filhos de Violeta Parra. Outros músicos como Rolando Alárcon, Patricio Manns e Victor Jara participavam dessa *peña*¹⁵, e logo se tornariam os principais representantes da NCCh.

A *peña de los Parra* obteve êxito e se transformou em um lugar de encontro para receber músicos de outros lugares da América Latina para trocas musicais. As composições que surgem nesse contexto são com letras mais politizadas e atentas às desigualdades sociais existentes no país, os aspectos ligados ao homem e a classe operária e campesina entram como o principal aspecto a ser tematizado nas canções que geralmente são compostas a partir de gêneros folclóricos. Essas encontros passam também a acontecer dentro das universidades, onde inicialmente apresentavam Quilapayún e Inti-illimani.

O contexto político chileno do final dos anos sessenta e começo dos setenta que marcou período anterior à instauração do governo militar de Augusto Pinochet em 1973, é bastante produtivo para os artistas da NCCh, muitos dos integrantes passaram a participar de campanha à presidência do candidato socialista Salvador Allende, junto com a Unidade Popular¹⁶, conferindo um teor político-partidário à NCCh. Um aspecto importante a ser mencionado e que ajudou na difusão do movimento em caráter nacional, foi a função exercida pela DICAP (*discoteca del cantar popular*) fundada em 1968 pelo departamento de cultura da Juventude Socialista do Chile. A DICAP gravou 150 discos com praticamente todos os artistas da NCCh, além de poemas de Pablo Neruda e edição das músicas de Violeta. Pela qualidade de seus discos, a DICAP teve um grande êxito de vendas com um catálogo extenso.

¹³ Período que se inicia desde a década de 1940, com forte migração da população das províncias à Buenos Aires, o aumento da classe assalariada, políticas públicas que incentivam a divulgação de música regional folclórica na capital (Decreto 3371/194910- Protección de la Música Nacional (1949) e lei nº1422611 de 1953, gerando um aumento significativo no campo de trabalho para esse gênero musical).

¹⁴ Violeta Parra (1917-1967) foi uma compositora, folclorista, ceramista chilena que é considerada uma das maiores artistas da América Latina. Seu papel como uma das primeiras compositoras de repertório folclórico chileno com temáticas sociais e políticas, a situa como grande inspiradora da NCCh e de outros movimentos da América Latina. Sua trajetória é marcada por viagens ao interior do Chile, apresentações em circos no interior das cidades, discos gravados na França. Suas canções também exprimem temáticas amorosas e religiosas.

¹⁵ Encontros informais de cultura popular, onde normalmente há a prática de músicas, números cênicos, ou declamação de poemas de forma espontânea. Em *peñas folklóricas*, normalmente o repertório é exclusivo de canções folclóricas.

¹⁶ Agrupamento político partidário que reunia alguns partidos de esquerda do Chile.

Pelo caráter político do movimento, vinculado depois ao governo do Salvador Allende, os artistas sofreram consequências quando se instaurou o governo de Augusto Pinochet, umas das marcas desse período foi o assassinato de Víctor Jara em 1973 e a permanência em exílio dos grupos aqui comentados, que estavam em turnê internacional, retornando ao Chile apenas no final da década de 1980.

Quilapayún e Inti-Illimani

O Quilapayún¹⁷ é um grupo inicialmente formado em 1965 pelos músicos¹⁸ Eduardo e Julio Carrasco e Julio Numhauser. O grupo surgiu no começo como um trio que não vislumbrava a popularidade que iria obter, nas palavras de Eduardo Carrasco:

Nos imaginavamos com um conjunto estudantil que tomaria la musica como un pasatiempo cuya maxima seriedad podía provenir del deseo de cantar lo mejor posible en la corriente de musica folclórica que por entonces era el grande descubrimiento em los ambientes universitários (CARRASCO, 1985, p.36).

A apresentação de estreia foi na Peña da Universidade do Chile, em Valparaiso e tinha como instrumentação: violão e três instrumentos folclóricos andinos: charango, quena e bombo. O grupo começa suas atividades com repertório de canções de Ángel Parra além de músicas encontradas em discos de recopilações folclóricas. A proposta era a busca de uma música “autenticamente popular” e em 1966 venceu o Primer Festival Nacional del folklore (para músicos não profissionais) e conheceu Victor Jara, músico e diretor teatral que se tornaria o diretor artístico do grupo, promovendo uma nova etapa artística. Com a direção de Victor Jara, o grupo passa a ter um rigor cênico e técnico musical, que se torna a sua marca registrada. As apresentações passaram a ser mais sérias, com marcações cênicas definidas exigindo ensaios e disciplina, o figurino do grupo são ponchos pretos que colaboram para ao caráter solene, característica que se mantém até hoje.

O trabalho vocal é uma das características musicais mais expressivas do grupo, interpretando gêneros diversos da música hispano-americana com arranjos para diferentes vozes e alternância de instrumentos. Outros instrumentos passam a ser utilizados pelo grupo: triples colombianos, erkes, cuatro venezolano entre outros, o que amplia a sugestão de sonoridade sul-americana.

O repertório do grupo, em seu início¹⁹ foi de canções folclóricas latino-americanas recopiladas, composições de integrantes do grupo e de Angel Parra e Victor Jara e poucas instrumentais. A partir do

¹⁷ Do Mapuche Quila- três Payun- Barba.

¹⁸ O grupo teve diversas formações durante seus 51 anos de carreira.

¹⁹ Primeiro álbum: Quilapayún, 1966

segundo disco a temática passa a ser com forte cunho político e social²⁰, com letras que falam da classe operária e de temas sociais.

Em 1970 foram nomeados embaixadores culturais do governo popular e em 1972 criam as “*Talleres Quilapayún*” que se tornaria uma oficina para a montagem de grupos folclóricos, no ano seguinte, iniciam uma turnê pela Europa e são surpreendidos pelo golpe, assim que decidem permanecer na França. A carreira segue, mas com desencontros pela dificuldade de achar uma gravadora que os edite no exílio, mas mesmo que de uma maneira intermitente, o grupo segue fazendo concertos de reencontros até hoje.

Ao todo foram 41 álbuns oficiais em seus 51 anos de carreira e a edição de seus discos não foram todos pelo selo Jota-Jota, há trabalhos editados pela EMI-ODEON²¹, o que indica que seu trabalho também chegava a um público diferenciado dos que acompanhavam os lançamentos pela DICAP.

O Inti-illimani²² é um grupo formado na *peña* da universidade Técnica do Estado (UTE) pelos universitários: Max Berru, Jorge Coulun, Horacio Duran, Pedro Yanes e depois com a entrada de Horacio Salinas, inicia suas atividades em 1967, com um repertório de música folclórica latino-americana, a princípio andina, sendo uma boa parte das músicas instrumentais. Alguns integrantes possuíam formação musical erudita e isso reflete nos arranjos dos grupos que tinham um refinamento instrumental na interpretação de temas folclóricos.

A prática musical inicial do grupo estava voltada para a representação da música folclórica latino-americana: “Tudo o que queríamos era interpretar a música da América Latina igual como se interpreta em outros países”, o que demandou um trabalho de campo voltado a alcançar maior fidelidade interpretativa” (BERRU apud SCHMIEDECKE, 2013, p.122). Seu primeiro disco é chamado *Si somos Americanos*²³ nome de uma canção de Rolando Alarcón, que diz logo em seu primeiro verso: *Si somos americanos, no miraremos fronteiras*, já evidenciando o caráter latino-americanista do grupo, característica que também é evidenciada pela escolha do repertório, que possui canções do Equador, Argentina, Bolívia, Venezuela e Chile, músicas instrumentais folclóricas e a utilização dos mesmos instrumentos de Quilapayún.

²⁰O Segundo álbum X- Viet-nam, foi o primeiro editado pela gravadora DICAP e trazia nas canções uma reflexão acerca da influência norte americana. Para discografia completa ver <http://www.quilapayun.com/discos.php>

²¹ Gravadora multinacional que atuava no Chile desde 1927, se dedicou principalmente na edição de músicas populares e hoje foi absorvida pela Universal Music.

²² Sol de montanha em quéchua.

²³ Nome da canção "Si somos Americanos" do chileno Rolando Alarcón. Discografia completa em <http://inti-illimani.cl/category/discografia>

Dois de seus álbuns figuram como representativos em um campo de engajamento político partidário²⁴ são eles: *A la Revolución Mexicana* (Hit Parade, 1969) e *Canto al programa* (DICAP, 1970), este último lançado para difundir o programa de governo da UP. São mais de 40 discos lançados e a partir do momento que eles ficam no exílio (1973) na Itália, sua trajetória indica uma nova etapa, mais composicional, e o grupo se insere dentro de um circuito internacional onde a situação política chilena passa a estar presente em seu discurso. Possuem mais de 40 discos lançados.

Os dois grupos traçam um diálogo com outros países hispano-americanos a partir da interpretação de suas canções folclóricas em festivais, televisão, universidades e também na campanha política da Unidade Popular do Chile. A prática de interpretar folclore latino-americano propõe a afirmação de uma identidade do continente e adquire um engajamento enquanto prática política vinculada à uma ideologia de setores da esquerda.

Como grupos vinculados à NCCh, o repertório abarca compositores como Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, e os nomes principais dos contemporâneos chilenos: Victor Jara, Rolando Alarcón, Angel Parra, mas o que os destaca é a presença de músicas folclóricas de outros países latino-americanos, Inti-Illimani por exemplo, é conhecido internacionalmente pela divulgação desse repertório²⁵ que era pouco conhecido e executado. Na trajetória desses grupos, não há a inclusão de música brasileira nas gravações, o que indica o pouco contato estabelecido desses grupos com a produção cancional brasileira, que tem em Mercedes Sosa a principal referência²⁶ de diálogo.

O movimento Nova Canção no Brasil

Se não é possível afirmar com garantia a existência do Movimento Nova Canção²⁷ no Brasil, como assumidamente ocorreu em outros países vizinhos, podemos estabelecer pontos de contato por meio de artistas que dialogaram com esses ideais e como se reverberou esse movimento por aqui. O repertório de música popular midiática que se desenvolveu no Brasil na década de 1960 com o surgimento da Bossa Nova, seguida de uma vertente engajada, e além de algumas propostas artístico-ideológicas que se tornaram parte do “filão” comercial que hoje entendemos como MPB²⁸ “engajada” parte de um processo diferente de outros países latino-americanos no que tange renovação/ inovação da canção popular. O

²⁴ Em 1968, o grupo participa do álbum *Por La Cut* (álbum feito em prol da defesa da Central única de Trabalhadores do Chile) com a zamba “zamba de los humildes” do argentino Armando Tejada Gomez.

²⁵ Trilogia de discos *Canto pelos pueblos andinos* Vol. 1 2 3” 1975 Editado pela gravadora italiana Dischi dello Zodiaco.

²⁶ Principal interprete do Novo Cancioneiro argentino, que incorpora canções brasileiras dentro de seu repertório.

²⁷ Em alguns trabalhos, encontramos a menção da canção de protesto, ou até mesmo a tropicália sendo a vertente brasileira da “Nova Canção”.

²⁸ Importante ressaltar que a MPB oficial corresponde a uma classificação de uma parte da produção musical que foi divulgada pelos meios de comunicação, de maneira alguma abarca toda a produção da música popular brasileira.

historiador Marcos Napolitano (2001) aponta alguns intérpretes que seguem orientações-ideológicas que estarão relacionadas à essa produção “engajada”: paradigmas relacionados ao autêntico(“subida ao morro”, “ida ao sertão” destacando às intérpretes: Elis Regina, Nara Leão, Elizeth Cardoso); refinamento e tratamento técnico do material folclórico²⁹ (Edu Lobo e Vinicius de Moraes, Baden Powell); compositores de “gêneros convencionais de raiz” (Samba, e alguns gêneros regionais tendo como compositores Chico Buarque e Geraldo Vandré) e composição como paródia (destacando-se Gilberto Gil e Caetano). O interessante aqui nesse ponto é que o engajamento da canção não acontece a partir de uma renovação dos gêneros tidos como folclóricos brasileiros, e nem na necessidade de dialogar com as outras produções dos países vizinhos.

Existem artistas que dialogaram pontualmente com o repertório do cancionero da nova canção latino-americana³⁰. Os principais percursos da Nova Canção, Violeta Parra no Chile e Atahualpa Yupanqui na Argentina, a partir da década de 1970 aparecem no repertório de alguns artistas brasileiros “renomados”, o que sugere sinais de um diálogo entre o cancionero latino-americano³¹.

Aqui gostaria de destacar dois grupos que em São Paulo nas décadas de 1970 e 80 atuaram e ainda atuam com uma proposta de executar preferencialmente o repertório musical latino-americano: Tarancón e Raíces de América.

O surgimento desses grupos aconteceu em um período onde a ditadura militar já estava instalada em território brasileiro e a repressão e censura afetavam vários setores culturais, levando muitos artistas ligados a MPB e a canção de protesto, ao exílio. Esse momento coincidiu com a conjuntura política de outros países latino-americanos que também enfrentavam processos políticos semelhantes.

Em meados da década de 1970 é possível verificar uma tendência comercial para a música latino-americana, principalmente vinculada aos artistas da Nova Canção, tendo um espaço no mercado brasileiro com o lançamento de várias antologias de música folclórica por pelos menos três gravadoras (RCA, Copacabana e Continental), programa de rádio, “América do Sol”, na rádio Bandeirantes e depois rádio USP, e a presença de algumas canções latino-americanas no repertório de intérpretes consagrados como

²⁹ Aqui o processo não é de uma renovação do cancionero folclórico e sim de utiliza-lo como fonte de inspiração.

³⁰ Segundo NAPOLITANO (2001) Geraldo Vandré foi um artista que conseguiu se conectar com as propostas da Nova Canção latino-americana, Em seu disco *Canto Geral* de 1968, ele utiliza “harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínio de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais “explícita”, na qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras “palavras-de ordem (NAPOLITANO, 2001: 231), o que se conectaria com os ideais do movimento”. Dércio Marques em seu disco “Terra, Vento e Caminho”(1977) traz algumas músicas de Atahualpa Yupanqui.

³¹ Ver GOMES (2013).

Elis Regina (*Falso Brillhante*, 1976), Milton Nascimento (*Geraes*, 1976; *Clube da esquina 2*, 1978); Roberto Carlos (*Roberto Carlos*, 1975), Ivan Lins (*A Noite*, 1979) entre outros.

Embora os grupos não estejam vinculadas abertamente com os partidos e movimentos de esquerda, seu repertório composto por artistas da Nova Canção e músicas folclóricas, sugere um engajamento dessas bandas com uma referência clara à uma unidade Latino-americana, o discurso engajado de identidade está implícito, revelando-se na sua prática musical, além de se assemelhar com a prática dos grupos chilenos supracitados.

Tarancón³² e Raíces de América

O Tarancón é um grupo formado em 1973 na cidade de São Paulo pelo espanhol Emilio de Angeles e por outros integrantes³³: Miriam Pedroso, Alice Satomi, Jair Nascimento e José Bolívia. Tinha como proposta, a integração da América Latina por meio da música:

“Está chegando o tempo de se derrubar estes muros. Nossa função é esta: lançar uma ponte, mesmo que seja pequena. Devemos fazer isso, para abrir fronteiras, criar condições para ligar os povos da América Latina. O caminho que nós encontramos foi a música”³⁴
(TARANCÓN, 1975, pg.10).

A instrumentação desse grupo também é composta por instrumentos tipicamente andinos, como já citados anteriormente, além da incorporação de instrumentos brasileiros como viola, pandeiro, queixada, violão e voz. Interessante que em todas as formações dessa banda, a voz feminina sempre está presente. Seu primeiro disco foi em 1976: *Gracias a la vida* lançado por um selo independente³⁵, somando ao todo 9³⁶ discos, dois deles editados pela gravadora Continental. A influência musical é evidente relacionada à produção da NCCCh: "Violeta Parra foi a maior influência para o nosso grupo. A gente até acha que nasceu por causa dela, (...) outro compositor chileno que influenciou muito foi Victor Jara”(TARANCÓN, 1975, p.11). Outras influências são notadas em sua sonoridade, que no decorrer dos anos passam a ampliar suas referências para o rock.

O grupo começou sua carreira em apresentações no circuito universitário aonde chegou a ter uma notória repercussão, apresentando para grandes públicos universitários ao redor do Brasil e dividindo

³² Nome de uma cidade espanhola.

³³ Essa foi a primeira formação, mas o grupo possui outras formações.

³⁴ Depoimento do grupo concedido à Carlos Tibúrcio, no Jornal Versus, 1º edição, 1975, pag. 10-11.

³⁵ Selo Crazy Records.

³⁶ Discografia completa em <http://tarancon.com.br/>

palcos com artistas como Milton Nascimento, Ivan Lins e Mpb³⁷. Atuante, “até hoje mantém sua bem sucedida caminhada sem as luzes da mídia, mas com a infalível comunicação “boca a boca”³⁸. O grupo continua fazendo shows com o repertório de sua carreira em um esquema independente, atuando em concertos em casas de shows e centro-culturais e é considerado o primeiro grupo a fazer esse tipo de pesquisa e divulgação do repertório hispano-americano no Brasil.

Nos primeiros discos não há nenhuma composição, as músicas são de Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Rolando Alarcón e canções folclóricas da Bolívia, Cuba e Chile, Brasil, Peru e Venezuela. Para a historiadora Tânia Garcia, o repertório do Tarancón, “composto pelo cruzamento do cancionero popular brasileiro e latino-americano, tinha como proposta a integração, a invenção de uma identidade sonora capaz de legitimar o pertencimento do Brasil à cultura latino-americana” (GARCIA, 2005, p.8).

O grupo Raíces de América foi formado em 1980 pelo produtor argentino radicado no Brasil Enrique Berguer com o objetivo de apresentar o cancionero latino-americano de uma maneira mais intensa e em forma de grande espetáculo, diferenciando do que se estava sendo já desenvolvido por outros grupos³⁹: “Nosso objetivo era mostrar, sem levantar bandeiras ultrapassadas, música e poesia latino-americana, praticamente desconhecidas no Brasil, ou conhecidas somente em aspectos parciais”⁴⁰.

O espetáculo de lançamento teve uma direção cênica de Flávio Rangel, com recitação de poesias, característica que se manterá nos espetáculos do grupo. O figurino, sempre branco, é uma marca do grupo. Os músicos atuantes já eram profissionais e alguns deles já haviam se apresentado em festivais da canção acompanhando Caetano Veloso. Com outras referências musicais como o jazz e o rock, o grupo propunha uma instrumentação e sonoridade diferenciada: baixo, guitarra e bateria dialogando com os típicos latino-americanos: Bateria andina, bombo leguero, zabumba, tremeterra, caja, tumbadoras, bongós, placas, agogô, triângulos, zampoñas, quenás, charango entre outros. O primeiro disco foi lançado em 1980 pela gravadora Continental alcançando notável sucesso sendo o disco mais vendido da gravadora naquele ano, com o apadrinhamento de Mercedes Sosa⁴¹. Foram 11 discos lançados⁴² e suas apresentações aconteceram em alguns grandes teatros da cidade. A formação inicial foi Mariana Avena, Tony Osanah, Willy Verdager, Oscar Segovia, Julio Cezar Peralta, Freddy Goes e Sergio Ribeiro, também, segue atuante até hoje, mas com várias alterações na formação. O repertório desde seu início

³⁷ A historiadora Tânia Garcia, em seu artigo: Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano (2006) sugere alguns aportes da trajetória dessa banda na década de 1970 relacionando com aspectos da política e da contracultura.

³⁸ Trecho retirado do site oficial <http://tarancon.com.br/> Acesso em 17/09/2016.

³⁹ Além do Tarancón já mencionado, outros grupos se apresentavam na cidade nessa época com repertório folclórico latino-americano como por exemplo o Chasky e o Terra Mestiça entre outros.

⁴⁰ Enrique Bergen, produtor do grupo em <http://www.raicesdeamerica.com/portu/cd2.asp>.

⁴¹ Principal intérprete do Nuevo Cancionero argentino,

⁴² Discografia completa em <http://www.raicesdeamerica.com/>.

possuía em sua maioria composições autorais que dialogavam com os gêneros folclóricos latino-americanos, além dos nomes principais: Violeta Parra e Victor Jara.

A música folclórica hispano-americana presente no repertório desse grupo afirma a necessidade de se estabelecer contato com a produção musical dos outros países da América Latina, mas por meio de uma nova sonoridade, com a inclusão de novos instrumentos. O diálogo não aconteceu apenas pela escolha do repertório hispano-americano, mas também esteticamente, com arranjos que mesclam a paisagem sonora latino-americana com instrumentos elétricos e arranjos mais inovadores⁴³.

Como diferença entre os dois grupos, além da sonoridade, que diferia em relação aos arranjos, é possível verificar o alcance de cada grupo, que no caso do Raíces, possuía uma maior divulgação desde seu início, por estar vinculado a uma gravadora, além do período de seu surgimento, ser considerável a consolidação de um espaço no mercado para música latino-americana, espaço esse, que grupos como o Tarancón ajudou a fortalecer.

A presença dos mesmos compositores nos discos, a necessidade de projetar uma paisagem sonora sul-americana, concertos em conjunto, público consumidor atingido (boa parte de universitários), e a presença de músicas brasileiras no repertório indicam que Tarancón e Raíces de América assumem uma proposta que os coloca como representantes do movimento da Nova Canção do continente e afirmam uma possibilidade de integração latino-americana.

Considerações

O contexto do surgimento das bandas chilenas e brasileiras era diverso e a distância tanto geográfica quanto temporal é um fator relevante, entretanto é possível encontrar similaridades no modo como esses grupos supracitados fizeram uso do repertório folclórico latino-americano acionando modos de engajamento político e atribuindo caráter identitário de uma América Latina integrada para a execução musical.

A prática da música folclórica, tão complexa de se precisar quando falamos de música produzida em ambientes urbanos incorporada pela indústria cultural, é uma temática um pouco escorregadia que é necessário fazer suas devidas ressalvas para não cair em certos purismos ou generalizações⁴⁴. Sua presença nos contextos musicais urbanos desde a primeira metade do século XX alterou a perspectiva dessa música enquanto territorializada, e a ampliou enquanto significados que pode gerar: “O folclore [...]

⁴³ Oriundos do Rock e do Jazz.

⁴⁴ Ver OCHOA (2003).

se converteu numa zona de negociação simbólica e de elaboração de consensos em que se articularam interesses diversos” (DIAZ apud GARCIA, 2015).

A circulação dessa música no período sugerido nessa apresentação, a coloca em diálogo com o contexto político dos países dos artistas, e esse engajamento ganha força enquanto representação de identidade regional, pois as músicas executadas de países latino-americanos fortalecem a sensação de integração latino-americana.

Um ponto em comum que encontramos no surgimento dessas bandas é principalmente seu público, que no início de suas carreiras, foi majoritariamente universitário, tanto no Chile quanto no Brasil, o movimento estudantil começou a ganhar força na década de 1960, e esse público tornou-se uma faixa importante no mercado consumidor a partir do deslanche da indústria fonográfica que pelo menos no Brasil, inicia seu auge nos anos 70. O consumo de uma música de projeção folclórica já tinha um mercado consumidor no Chile, e no Brasil, nos anos 70, esse repertório é apostado enquanto um “filão” dentro do mercado fonográfico. Outra semelhança interessante é a presença das mesmas músicas dentro das trajetórias dos grupos: “Tinku” (Folclore boliviano) “Duerme Negrito” (canção de ninar caribenha), “Tan alta que esta la luna” (Chaya do noroeste argentino) “Jenecheru” (folclore boliviano) “Fiesta de San Benito”(Folclore afroboliviano), “El Cantar tiene sentido” (Polo margariteño venezuelano) estão presentes em pelo menos dois dos grupos, ratificando as semelhanças do repertório, garantindo que havia a circulação dessas músicas na América Latina.

A atuação dos grupos brasileiros é significativa, pois coloca em reflexão a divulgação do repertório hispano-americano no Brasil, que até hoje não é o mais explorado dentro do mercado brasileiro, com a exceção dos artistas já mencionados, estes dois grupos são referência nesse processo, cumprindo um papel importante nessa discussão, mesmo sua atividade tendo maior reconhecimento no período inicial de suas atividades, sua manutenção até hoje, atualiza e ressignifica o movimento da Nova Canção, que tinha como característica o compartilhamento com outros cancioneros latino-americanos.

As quatro bandas seguem ativas, Inti-illimani, fazendo concertos internacionais e renovando seu repertório, já o Quilapayún, tem uma atividade mais intermitente, fazendo alguns encontros de reunião dos integrantes. Tarancón e Raíces de América, não lançaram discos novos nos últimos anos, mas mantem-se ativos com seu repertório já consagrado, garantindo o contato com o público por meio da história que estabeleceram durante os anos. A prática desses grupos é um exemplo de como por meio da música é possível sugerir ideais e propostas que ultrapassam o âmbito musical, gerando reflexões sobre engajamento e identidade regional.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. São Paulo: Martins Editora, 1928.
- GARCIA, T.C. Nova Canção: manifesto e manifestações no cenário político mundial dos anos 60. In Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular, v. 4, p. 15-26, 2005.
- GARCIA, T.C. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. In ArtCultura (UFU), v. 8, p. 175-188, 2006.
- GARCIA, T.C. Mundo Radial e o cancionero folclórico nos tempos de Perón. Nuevo Mundo-Mundos Nuevos, v. 2, p. 81, 2015. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/68075>. Acesso em Setembro/2016.
- GOMES, C. de S. Quando um muro separa uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960,70). 2014. 230. Dissertação (Mestrado em história social) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2014.
- GUERREO. J. Medio siglo de ambigüedad: el problema terminológico-conceptual de la “música de proyección folclórica” argentina. In Runa, Buenos Aires v. 35.2. p. 51-66.2014.
- NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção, Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo, 2010. 1ª edição 2001. Versão Digital
- OCHOA, Ana Maria. Musicas locales em tiempo de globalización. Buenos Aires: Grupo editorial norma. 2003.
- PLESCH, Melanie. La lógica sonora de la generación del 80: Una aproximación a la retórica del nacionalismo musical argentino. In *Los caminos de la musica: Europa e Argentina*. Editorial da Universidad de Jujuy. Jujuy: 2008. pp.55-111
- RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- SCHMIEDECKE, N. A.? Tomemos la historia en nuestras manos: a construção da tradição revolucionária e a reivindicação do folclore nas canções de Victor Jara, Inti-Ilmiani e Quilapayún (1966-1973). 2013. 297. Dissertação (Mestrado e Doutorado em História) - UNESP/FRANCA, 2013.



Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina

ISBN: 978-85-7205-159-0

Sites oficiais

<http://www.raicesdeamerica.com/>

<http://tarancon.com.br/>

<http://quilapayun.com/>

<http://inti-illimani.cl/>

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>