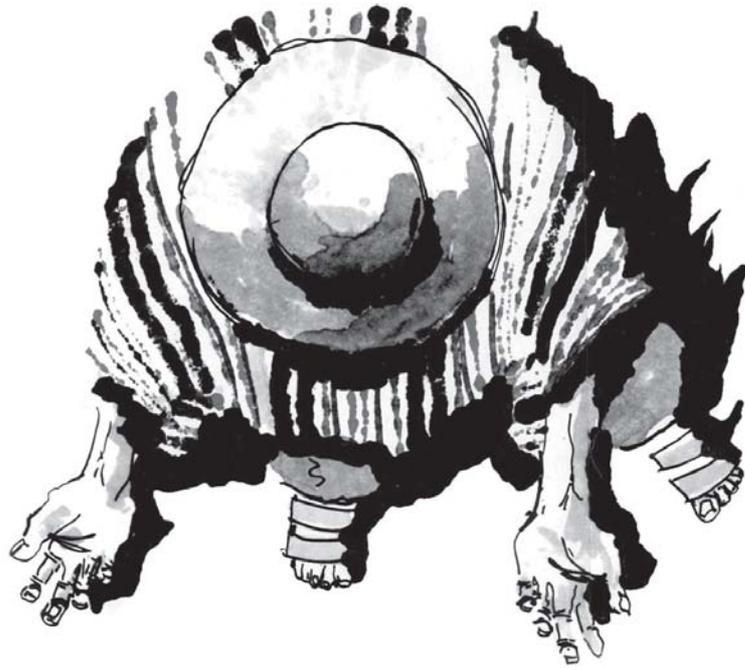


Tarancón: invenção sonora

de um Brasil latino-americano



Felix Nieto. LP *Lo único que tengo*. 1981 (detalhe da capa).

Tânia da Costa Garcia

Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca). Autora do livro *O "it verde amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2004. garcosta@uol.com.br

Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano

Tânia da Costa Garcia

RESUMO

O objetivo deste artigo é analisar o trabalho do grupo de música latino-americana Tarancón como manifestação da arte engajada, no cenário político brasileiro dos anos 1970. O sucesso da banda formada basicamente por quatro artistas brasileiros foi marcante, chegando a gravar nove discos, de meados dos anos 70 até a década de 80. O trabalho do Tarancón esteve diretamente relacionado ao movimento estudantil e às manifestações de oposição ao regime militar, sem deixar de dialogar com movimentos internacionais de contestação, como a contracultura.

PALAVRAS-CHAVE: música latino-americana; arte engajada; ditadura militar.

ABSTRACT

In this article I analyze the Latin-american musical group Tarancón, as manifestation of engaged art, in the Brazilian context political in the seventies. Tarancón was formed by four Brazilian artists, that achieved great success, from the middle seventies until the eighties, period in which it recorded nine albums. The Tarancón's work was related with student movement and military dictatorship resistance, and dialogued with international movements of contestation, as counterculture.

KEYWORDS: Latin-american music; engaged art; military dictatorship.



A idéia deste artigo partiu da seguinte indagação: o que leva um grupo de músicos brasileiros, na década de 1970, período de fértil desenvolvimento da nossa música popular, a se dedicar a um tipo de sonoridade estranha à escuta da maioria dos ouvintes locais?

O Tarancón surgiu no Brasil, na cidade de São Paulo, em 1973, em plena ditadura militar. A grande novidade introduzida pela banda no circuito artístico da época foi o cancionero popular andino e sul-americano com seus gêneros, temáticas e timbres típicos. As referências musicais do grupo foram as mais diversas. Além da Nova Canção (*Nueva Canción*), que sem dúvida nenhuma foi preponderante, o Tarancón pertenceu à geração herdeira do movimento tropicalista, do samba de Chico Buarque, da canção de protesto de Geraldo Vandré e da música regional de João do Vale. Uma certa música norte-americana — de Bob Dylan — e bandas inglesas como Beatles e Rolling Stones também exerceram alguma interferência na sonoridade produzida pelo grupo.

Muitos músicos circularam pelo Tarancón — argentinos, como Juan Falú, bolivianos e sobretudo brasileiros. Basicamente, quatro foram seus integrantes: Sérgio Feres, conhecido como Turcão, ex-estudante de engenharia, Emílio de Angeles, espanhol emigrado com os pais para o Brasil, Jair do Nascimento (Jica), filho de operário, como ele próprio se denomi-

na, Miriam Mirah, na época estudante de Ciências Sociais.

A banda fez carreira com apresentações dirigidas ao restrito público universitário. Um dos primeiros shows foi na Escola de Sociologia e Política, onde Miriam estudava. Em 1975, antes de gravar seu primeiro disco, se apresentou no Tuca, teatro da PUC (Pontifícia Universidade Católica), em São Paulo, para uma platéia de mais de mil pessoas. Em 1977, ao lado de artistas como Milton Nascimento, Ivan Lins, MPB4 e Chico Buarque, participou do show de abertura do Congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência). Em 1980 foi convidado, novamente, para abertura do mesmo evento, realizado no ginásio da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas). O Tarancón viajou por quase todo o território nacional a convite de diretórios acadêmicos das mais diversas universidades do país. O sucesso da banda, de meados dos anos 70 até a década de 80, foi marcante, chegando a gravar nove discos.¹

A trajetória inusitada do grupo, que alcançou uma boa recepção junto a um público relativamente exigente, com um repertório bastante particular para uma banda de músicos brasileiros, passa a fazer sentido se relacionada à singular conjuntura política do país naquele período.

O trabalho musical do Tarancón (e posteriormente do grupo Raíces de América), que elegeu a Nova Canção como a sua marca principal, constituiu, entre nós, um fenômeno passageiro, uma manifestação datada. Alimentada por uma demanda conjuntural — os anos de “distensão” da ditadura militar —, ela desapareceu, juntamente com os fatores que o promoveram. Ao contrário daqui, na Argentina, no Uruguai e no Chile a Nova Canção foi um movimento com raízes profundas na cultura local e mobilizou uma gama de artistas expressiva, atingindo pelo menos duas gerações.

Antes de adentrarmos nos meandros desta história, observemos que a temática ora proposta insere-se num campo pouco explorado pelos historiadores. Se, por um lado, isso funciona como um estímulo para o pesquisador, por outro, é um desafio. A falta de referências que impossibilita o diálogo com outros autores nos obriga a enveredar por caminhos pouco conhecidos, tateando em busca de respostas para novas indagações. Portanto, não temos a intenção de esgotar todas as questões suscitadas pela análise e, sim, provocar a discussão.

Arte e política na década de 1970

A década de 70 assistiu a um diálogo diverso da de 60 entre arte e política. (Nos anos 60 essa relação fora intensa, a ponto de se acreditar que a arte representava um caminho para a revolução. Nos 70, embora esse viés militante tenha se arrefecido graças ao forte esquema de repressão, permanecia seu potencial contestador, isto é, persistia o engajamento². Nesse campo a contracultura³ veio oferecer um repertório alternativo como forma de resistência⁴, influenciando intelectuais e artistas na elaboração de seus artefatos simbólicos. Seja como for, não nos interessa aqui avaliar os limites do que vem a ser contracultura no sentido estrito do termo — mesmo porque o movimento e suas formas de manifestação no Brasil ainda é um assunto escassamente estudado pelas Ciências Sociais —, mas analisar a presença de elementos desse universo na produção cultural dos anos 70 e 80.

¹ *Gracias a la vida* (1976); *Lo único que tengo* (1978); *Rever minha terra* (1979); *Bom dia* (1981); *Tarancón ao vivo* (1982); *Amazonas vingadora* (1985); *Terra canabis* (1986); *Mamma hué* (1987/1988) *Vuelvo para vivir* (1997).

² A arte engajada, de acordo com DENIS, Benoit. *Literatura e engajamento*: de Pascal a Sartre. Bauru: Edusc, 2002, diferentemente da arte militante — que pressupõe a subordinação dos ideais estéticos a uma determinada doutrina política ou filiação partidária — preserva seu compromisso com o social, sem sacrificar sua liberdade criativa, sem submeter-se ao aprisionamento ideológico. Essa forma de arte é sempre interessada e tem um compromisso ético.

³ Conforme ROSZAK, Theodore. T. Roszak *A contracultura*: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Rio de Janeiro: Vozes, 1972, adotamos a seguinte definição de contracultura: crítica aos pilares da sociedade ocidental — ao iluminismo: à razão e à ciência da maneira que foram incorporadas e utilizadas pelas sociedades modernas como um sistema de poder, ou seja, como forma de controle e dominação.

⁴ Segundo Bosi, “o termo Resistência e suas aproximações com os termos ‘cultura’, ‘arte’, ‘narrativa’ foram pensados e formulados no período que corre aproximadamente entre 1930 e 1950, quando numerosos intelectuais se engajaram no combate ao fascismo (...).” BOSI, Alfredo *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 125. Ainda referindo-se àquele contexto, afirma Matteucci, “a Resistência nasce em toda parte como um fenômeno espontâneo, de um ato voluntário ou da conscientização de indivíduos e pequenos grupos, dispostos a rebelar-se e a não aceitar a ocupação [fascista e/ou nazista]”. BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, e PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política* (v. 2). 5. ed. Brasília: Edunb, 1993, p. 1115. Entretanto, para Bosi, a aproximação entre arte e política como resistência extrapola o período em questão e se prolonga pelas décadas seguintes: “existencialismo e marxismo irão encontrar-se no imediato pós-guerra para propor, uma arte empenhada e ao mesmo tempo implacavelmente analítica dos mínimos movimentos da consciência.” BOSI, Alfredo, *op. cit.*, p. 128.

⁵ RISÉRIO, Antonio. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: *Anos 70: trajetórias*: São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2005, p. 26.

⁶ Expressão comum à época, para se referir aos recursos empregados pelo meio artístico na intenção de burlar a censura.

⁷ OLIVEIRA, Fernandes de. *Em um porão de São Paulo: o Lira Paulistana e a produção alternativa*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002, p. 61.

Embora concordemos parcialmente com Antonio Risério, quando diz que “a contracultura foi um movimento internacional que teve sua ramificação brasileira” e que “se expandiu no Brasil não por causa, mas apesar da ditadura”⁵, entendemos, todavia, que a contracultura teve, entre nós, suas particularidades, não só pelos constrangimentos próprios de uma sociedade de consumo pouco desenvolvida, como também por causa da ditadura. Noutras palavras, a estética de transgressão — característica do movimento — foi apropriada inclusive por setores da esquerda como modo de suportar e enfrentar a repressão. A maneira de contestar e demarcar a oposição tornou-se forçosamente mais subjetiva, mais indireta, lançando mão de valores oriundos da contracultura como estratégia do dizer.

O caso do jornal *O Pasquim* — citado por Risério como expressão da contracultura — ilustra bem tal situação. A despeito de Luis Carlos Maciel, expoente do movimento, ser um de seus colaboradores, vários dos jornalistas que assinavam essa publicação eram, como o cartunista Ziraldo, de tendência marxista. Nessa perspectiva, a contracultura revelou-se em *O Pasquim* uma forma alternativa de expressão da insatisfação e do inconformismo de segmentos de esquerda com o governo militar e seus adeptos. Daí as suas reportagens e entrevistas abusarem da irreverência, atacando as convenções, o conservadorismo de classe média cúmplice do golpe e o ímpeto de consumo favorecido pelo milagre econômico brasileiro. Num período em que a liberdade de expressão estava comprometida e em que os opositoristas recorriam à “linguagem da fresta”⁶ como distinguir um discurso marginal de um discurso militante se ser militante significava, nesse momento, ser marginal? Militância e contracultura se mesclavam e se complementavam, inventando uma fórmula híbrida de contestação.

No campo da música, segundo Fernandes de Oliveira, “a contracultura era a referência dos novos atores sociais (...) No ideário do período, expressões em voga como alternativo, independente, experimental, marginal, vanguarda, dessacralização dos espaços culturais, ser contra o sistema, resistência cultural etc. davam uma espécie de sustentação ideológica para a existência e para o êxito de tais produções e ambientações criadas”⁷.

Assim, a contracultura exerceu sua influência sobre a espécie de arte que se fazia, na forma de difusão, nos espaços em que circulava e até sobre o perfil do público que a consumia. Em São Paulo, os músicos tocavam na noite em espaços alternativos — fora do grande circuito comercial, como o Lira Paulistana — e produziam seus discos em gravadoras independentes, distantes do mercado convencional e da grande indústria fonográfica. Sem entrar no mérito se essa era uma opção ou condição para tanto, é fato que tal autonomia lhes permitia certa irreverência estética. Em meados dos anos 70, os grupos Premeditando o Breque, Língua de Trapo, Joelho de Porco, Rumo e artistas como Arrigo Barnabé ganhavam destaque nesse circuito alternativo.

O repertório desses músicos era atravessado pela paródia, pelo tom jocoso, pelo sentido ambíguo da sátira, pelo deboche, todos reunidos na poética e na melodia das canções e na performance de palco, quase teatral. É importante ressaltar que essa nova safra de artistas despontou, na sua maioria, dentro das universidades, certamente estimulados pelo ambiente de crítica e irreverência que perdurava no meio estudantil, a despeito da vigilância e do controle dos órgãos repressores.

O Tarancón fez parte dessa safra, distinguindo-se desse bloco em determinados aspectos: o grupo gravou discos independentes; chegou a tocar no Lira, mas seu forte era viajar pelo país afora, a convite dos estudantes, apresentando-se nas universidades ou em teatros e espaços públicos. Entre seus membros, apenas dois eram estudantes universitários, e sua arte era menos risível e mais comprometida em termos políticos, ainda que isso nem sempre se explicitasse de maneira absolutamente consciente; seu engajamento dialogava com o universo da contracultura, embora a revolução, talvez como utopia, estivesse presente em seu horizonte.

Tarancón: rebeldia híbrida

Se ser alternativo nos anos 70 e 80 começava por ser economicamente independente das *majors* que dominavam o mercado fonográfico, o Tarancón enquadrava-se perfeitamente nesse perfil. Os três primeiros discos do grupo foram produzidos por uma gravadora pequena — a Crazy Records. Como relata um dos seus componentes, “depois a gente saiu da Crazy e começou a fazer discos independentes, o que era uma tendência bacana do mercado, e a gente tinha a grana. O Tarancón era muito bem organizado. (...) Era hippie, mas era ‘superprofissa’”.⁸

Quanto à distribuição, “a gente vendia muito em show (...). E também havia na época uma distribuidora só de disco independente. Ficava na avenida Brigadeiro Faria Lima. Mas a gente sabia que seria difícil encontrar um disco do Tarancón nas Lojas Americanas”⁹. No entanto, vender certamente não era a principal preocupação dos músicos do Tarancón. Um dos discos da banda traz a seguinte frase: “Disco é cultura, mas o melhor presente ainda é um livro”.

O *status* alternativo extrapolava o mercado e caracterizava também o modo de vida e o comportamento daqueles que aderiam à proposta. Como já salientamos, ao disponibilizar um índice de valores e comportamentos, a contracultura possibilitou a muitos pinçar desse universo as informações que interessavam e adaptá-las ao seu cotidiano, inventando um estilo eclético que dialogava com o movimento. Nesse sentido, ser alternativo significava viver “quase” marginalmente: criticar o “sistema”, ser anti-sociedade de consumo, não se submeter às convenções da “sociedade burguesa” e ter pelo menos um espírito aguçado de solidariedade, se não fosse possível viver em comunidade.

Seguindo essa tendência, os músicos do Tarancón acompanhavam a moda hippie, vestindo-se de forma despojada e usando cabelos compridos. Segundo depoimento de seus integrantes, a banda funcionava como uma espécie de cooperativa, todos faziam um pouco de tudo e o que ganhavam era investido nos instrumentos, na aparelhagem de som, no cenário, no figurino e na pesquisa musical ou dividido igualmente entre todos.

Em termos políticos, o grupo não possuía uma ideologia definida. Os músicos consideravam-se de esquerda, embora não fossem filiados a nenhum partido. Eles congregavam em torno do seu trabalho aqueles que se opunham à ditadura e, de alguma maneira, às injustiças sociais, ainda que por diferentes razões. Sérgio Feres (Turcão) esclarece que “tinha um projeto político que era a melhora de condições de vida para todo mundo, não declarado e assinado por todos, mas uma necessidade de um sistema socialista no Brasil. Tinha isso, mas não tinha militância, levantar uma ban-

⁸ Depoimento concedido à autora por Jair do Nascimento (Jica) em jan. 2004. Para este artigo foram realizadas duas longas entrevistas com dois dos músicos do Tarancón (Jair do Nascimento e Sérgio Feres), ambos da fase mais emblemática da banda. Os depoimentos forneceram informações preciosas sobre a trajetória artística do grupo, contribuindo sobremaneira para o esclarecimento de questões que fundamentam nossa análise.

⁹ *Idem*.

¹⁰ Depoimento concedido à autora por Turcão.

¹¹ Depoimento concedido à autora por Jica.

¹² A denominada região do ABC engloba as cidades de Santo André, São Bernardo do Campo e São Caetano. Nesta área, onde estão situadas grandes indústrias metalúrgicas e automobilísticas, teve início, no final dos anos 70, um importante movimento sindical à frente do qual se achava Luís Inácio da Silva (Lula).

¹³ Depoimento concedido à autora por Turcão.

¹⁴ *Idem.*

deira e tal. A gente achou não recomendável. Cada um tinha sua preferência pessoal. Eu nunca me filiei a nenhum partido.”¹⁰

Daí a opção por um posicionamento engajado, incorporando valores daqui e dali, sem, no entanto, comprometer-se com a militância associada a uma doutrina ou a um partido. Para Jica, “era uma banda do contra. Era tudo intuitivo, a gente fazia, mas era... não existia um negócio racional no sentido de elaborar o conceito. Está acontecendo uma coisa ruim aqui? Então, a gente é contra, então a gente vai demonstrar isso de alguma maneira. Ninguém deve morrer porque tem um pensamento diferente. Alguém precisava denunciar isso, então a gente vai e faz.”¹¹

Nas décadas de 70 e 80, o grupo foi diversas vezes convidado a animar os comícios dos grandes sindicatos do ABC¹², presenciando o nascimento do movimento sindical que daria origem ao Partido dos Trabalhadores. Certamente, o repertório engajado da banda atraía setores da esquerda. Ele era composto pelo cruzamento do cancionário 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.

A reivindicação dessa unidade, manifestada nas canções veiculadas pelo grupo, ia ao encontro de outros movimentos políticos e estéticos que, desde os anos 60, se desenrolavam nos países vizinhos. Na Argentina, no Uruguai e no Chile, por exemplo, essa idéia contagiava não só os partidos de esquerda e suas ideologias — após a quebra na unidade ideológica do mundo comunista (devido ao conflito sino-soviético), a eclosão da Revolução Cubana, acompanhada das estratégias de guerrilha e do movimento terceiro-mundista, a identidade latino-americana era novamente uma bandeira de luta — como também revigorava o engajamento nas artes, pois era preciso valorizar o que era nacional e regionalmente “nosso”, o que conduziu a movimentos como a *Nueva Canción* e o *Nuevo Cine*, sem falar da literatura de Mario Benedetti, de Pablo Neruda e outros mais.

No Brasil, no campo musical, embora alguns compositores e intérpretes tenham gravado canções reportando-se a essa unidade (Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Elis Regina), ninguém, até então, havia abraçado tão integralmente essa causa. Nas palavras de um dos músicos da banda, “trazer para o Brasil o folclore da Bolívia significava unir os povos, quebrar fronteiras, já que a pobreza era igual, a exploração era igual e as soluções eram iguais.”¹³ Como lembra Turcão, “o forte do Tarancón era dizer: olha o que o Chile está cantando e por que está cantando. Temos os mesmos problemas... O índio brasileiro tem o mesmo problema que o índio colombiano”.¹⁴

A latino-americanidade professada pelo grupo esteve diretamente relacionada aos novos rumos da militância de esquerda, ocorrida nos anos 60, e ao conseqüente engajamento das artes à causa revolucionária. Se no Brasil a identidade cultural entre as nações do subcontinente mostrou-se, nesse período, mais frágil, sobressaindo o apelo do nacional-popular, na década de 70 as ditaduras militares estabelecidas em diversos países da região reacenderam esses laços de identidade. Como diz Jica, “a gente tinha a ditadura forte como inimigo comum e o ‘grande irmão do Norte’, que não era irmão coisa nenhuma, os Estados Unidos. Então, qual era o lance de você batalhar... de você ter um bloco na América do Sul que fosse conciso? A única possibilidade de aproximação seria a parte cultural, seria

a música. Mas isso nunca foi conseguido.”¹⁵

É notório que apesar da atuação do grupo nos encontros estudantis, nos comícios dos sindicatos e em outros eventos políticos, raramente o Tarancón foi interpelado pelos órgãos repressores. Jica atribui tal fato à escassa presença do grupo na mídia — se o Tarancón não era veiculado nos meios de comunicação, logo não mobilizava as massas, não constituindo uma ameaça. Outra suposição aventada pelo grupo para explicar a tolerância da censura seria o repertório musical formado, predominantemente, pelo cancionero popular latino-americano. A língua consistiria num obstáculo para os censores ou estes julgavam que era um obstáculo para o grande público. Se, em larga medida, a canção de protesto brasileira tornara-se proibida, o Tarancón oferecia uma alternativa, ante a realidade opressora, para se manifestar publicamente a indignação e o repúdio à situação política do país, encorajando a resistência.

O Tarancón e o cancionero latino-americano

Do cancionero popular latino-americano, como frisamos antes, o Tarancón identificava-se acima de tudo com a denominada Nova Canção, estilo musical que desde meados da década de 60 circulava especialmente por países como Argentina, Chile e Uruguai. A Nova Canção — conforme propagava o *Manifiesto del nuevo cancionero*, publicado em 1963, na Argentina — não tinha a pretensão de representar o “genuinamente popular”, o folclore em seu estado “puro”. Ao contrário, o movimento vinha propor a renovação do cancionero popular a fim de torná-lo contemporâneo às novas demandas da sociedade e sobretudo da juventude. A Nova Canção deveria ser capaz de fazer frente à cultura musical alienígena perpetrada pelo mercado, via meios de comunicação. O movimento pretendia ainda incentivar um intercâmbio entre todos os artistas e movimentos similares da América Latina, troca essa sempre muito fértil, ao estabelecer pontes sonoras entre diversos países e aproximar culturas.

Um dos precursores da Nova Canção na Argentina e no Chile foi Atahualpa Yupanqui. Dentre as maiores intérpretes argentinas projetou-se Mercedes Sosa, que se apresentou em diversos países latino-americanos, difundindo um repertório de compositores do porte de Armando Tejada Gómez, Felix Luna e Cuchi Liguizamon. No Uruguai teve destaque o trabalho de Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, desenvolvido de forma muito próxima dos vizinhos argentinos. No Chile coube a Violeta Parra ser a pioneira, seguida por seus filhos Isabel e Angel Parra, por músicos como Victor Jara e, posteriormente, por grupos como Quilapayun e Inti Illimani, de características bastante semelhantes.

A inserção do Brasil no circuito da Nova Canção aconteceria somente nos anos 70, graças ao trabalho do Tarancón, seguido, alguns anos depois, pelo grupo Raíces de América¹⁶ e por iniciativas de músicos como Milton Nascimento¹⁷ e Elis Regina¹⁸. Ao pioneirismo do Tarancón coube uma fase exploratória. No início dos anos 70, o material que a banda disponibilizava era trazido por amigos que viajavam pela América Latina¹⁹; logo passou-se a enviar um membro do grupo aos países vizinhos com o objetivo de adquirir as novidades disponíveis no mercado.²⁰

No Brasil, os primeiros lançamentos de que se tem notícia datam de meados dos anos 70 e, mesmo assim, isso ocorria esporadicamente: em

¹⁵ Depoimento concedido à autora por Jica.

¹⁶ O Raíces de América foi criado em 1980, pelo empresário Enrique Bergen, com o propósito de aproveitar a recepção positiva da Nova Canção e seus “derivados” no mercado fonográfico. Integrado por músicos argentinos, chilenos e brasileiros, o grupo destacou-se pela qualidade de seus músicos e arranjos e pela concepção dos seus shows elaborados com sofisticação cênica. Uma das diferenças do Raíces em relação ao Tarancón esteve na incorporação de instrumentos eletrônicos ao lado de típicos instrumentos acústicos da música latino-americana.

¹⁷ Milton Nascimento foi o músico brasileiro que mais se identificou com o movimento. O LP *Corazón americano*, lançado em 1985, é resultado de um show gravado ao vivo, realizado em parceria com Mercedes Sosa e Leon Gieco, em 1984.

¹⁸ Em 1976, no LP *Falso brillante*, a canção imortal de Violeta Parra, ‘Gracias a la vida’, e “Los hermanos”, de Atahualpa Yupanqui, dividiam as faixas do LP com a já consolidada MPB.

¹⁹ Vale lembrar que, na década de 70, viajar pela América Latina, tomar contato com sua diversidade étnica e respectiva cultura, fazia parte do estilo de vida alternativo, que inspirado pela contra-cultura, valorizava as culturas indígenas e africanas como organizações alternativas à sociedade industrial.

²⁰ Cf. depoimento dos músicos do Tarancón à autora.

²¹ O LP é até hoje o disco mais vendido do grupo.

²²Yupanqui, argentino, era também ligado à tradição da Nova Canção chilena, vertente da Nova Canção de maior influência sobre o trabalho do Tarancón.

²³ Artista plástico que se exibia durante os shows do grupo, concebendo telas gigantescas vinculadas à temática do espetáculo.

1974, a Odeon colocava na praça um disco de Joan Baez, *Gracias a la vida*, no qual ela interpreta 14 músicas apenas em castelhano; em 1976, a RCA lançava um compacto duplo de Violeta Parra e um álbum com três discos intitulado *Folclore latino-americano*.

Entre 1978 e 1982, confirmando e consolidando a popularidade da música latino-americana, a Rádio Bandeirantes FM veiculou um programa dedicado exclusivamente à Nova Canção. A audiência de “América do Sol”, comandado pelo músico Abílio Manoel, foi tal que a Bandeirantes Discos investiu em duas coletâneas (dois LPs) com os *hits* da programação. Entretanto, muitas das canções ouvidas na rádio continuavam a ser provenientes de material importado. Provavelmente, o fator idioma impediu as gravadoras de investir em larga escala no mercado nacional, o que não sucedeu entre os países vizinhos e acabou por conferir, também por essa razão, um caráter regional ao movimento.

A música do Tarancón:

1. Os primeiros discos

Sem nenhuma composição própria, acompanhando a onda sonora latino-americana, o Tarancón se lançava no mercado discográfico, em 1976, com *Gracias a la vida*, calcado no show homônimo que teve lugar no Tuca em 1975. Os dois primeiros discos do Tarancón, *Gracias a la vida*²¹ e *Lo único que tengo*, este de 1978, continham um repertório composto pela Nova Canção chilena e por canções folclóricas de diferentes países da região.

Os compositores comuns aos dois LPs eram Violeta Parra, Vitor Jará e Atahualpa Yupanqui²². A sonoridade de instrumentos típicos como o charango, a quena, a zampona, o bombo leguero — para citar alguns — confirmava a identidade latino-americana da banda. As capas dos LPs colaboravam igualmente para evidenciar essa estreita relação com a cultura dos povos vizinhos. As aquarelas reproduzidas nos dois álbuns são de Felix Neto²³. *Gracias a la vida* traz a imagem de quatro *cholas* vestidas com seus ponchos típicos, para as quais uma quinta toca sua quena. *Lo único que tengo* é ilustrado pela figura de um mestiço, trajado com roupa característica (chapéu e poncho) e com as mãos estendidas, numa alusão clara à letra da canção (“*las manos son lo único que tengo*”) de Victor Jara, que teve as mãos quebradas ao ser torturado e assassinado pela ditadura chilena em 1973.

Antes de gravar o disco de estréia, o Tarancón fez dois shows em São Paulo que marcaram a história do grupo. Um no teatro da PUC, em 1975, no qual a música latino-americana assumiu ares de uma espécie de hino de identidade e de resistência dos países do Cone Sul contra os regimes ditatoriais. O outro, realizado no mesmo ano, nas dependências da Fundação Getúlio Vargas, interrompido pela notícia da morte trágica do jornalista Wladimir Herzog, provocada pelo aparelho repressivo da ditadura brasileira. O sucesso dessa fase inicial do grupo acontecia em meio às pressões em favor da abertura política e às reações truculentas de setores do exército, que insistiam em prolongar sua permanência no poder estatal.

O movimento estudantil fora duramente atingido pelo golpe de 64, notadamente após a promulgação do Ato Institucional n. 5, em 1968. Agora, aproveitando-se das brechas do conturbado processo de “rede-



Felix Nieto. Capa dos LPs *Gracias a la vida* e *Lo único que tengo*.

mocratização”, começava a reconquistar espaço. Buscaram-se alternativas para exprimir a oposição ao regime. Velhos conhecedores da fórmula arte e política como instrumento de mobilização social, os estudantes — ou melhor, os músicos, suas performances, a estética da canção e a juventude reunida em torno de espetáculos musicais — transformaram os shows em porta-vozes da indignação popular. Logo, não demorou para que os eventos coletivos, de qualquer natureza, passassem a ser considerados subversivos. Marcos Napolitano salienta que

a vigilância sobre a MPB, principalmente entre 1971 e 1974, estava ligada à vigilância sobre o movimento estudantil. É de se supor que este determinava os termos da vigilância e da suspeita sobre aquela. Qualquer movimento de artistas ligados à MPB junto ao público jovem e estudantil deveria ser objeto de atenção redobrada e preventiva. (...). Os espetáculos organizados pelos centros acadêmicos e diretórios estudantis eram particularmente vigiados.²⁴

Todavia, apesar dos mais reacionários, o processo de abertura revelava-se irreversível. Cada vez mais, amplos setores sociais se mostravam dispostos a ter de volta seus direitos políticos. Nessa luta pela reconstrução da cidadania, outra vez a liderança era assumida pelo movimento estudantil, reeditando a resistência à ditadura que os estudantes haviam encabeçado entre 1964 e 1968. O ano de 1977, particularmente, se revestiu de importância crucial: foi marcado por diversas manifestações apoiadas pela Igreja católica, pela OAB (Ordem dos Advogados do Brasil) pelo MDB (Movimento Democrático Brasileiro) e pelos sindicatos do ABC. Os estudantes deixavam o campus e tomavam as ruas, reivindicando o direito ao espaço público, à liberdade de expressão e de organização.

Também em 1977, sob um clima de euforia e medo, acontecia o 29º Congresso da SBPC (Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência), congregando centenas de estudantes e intelectuais. Nos anos 70, os congressos da SBPC se converteram como que em “ponto de encontro” para a oposição — constituída, neste caso, por intelectuais, estudantes e artistas — expressar sua insatisfação e seu repúdio ao regime. Em 1977, com o bloqueio das verbas públicas pelo governo, o encontro programado para Fortaleza foi transferido para a PUC de São Paulo. O Tarancón fez parte do show de abertura: dividiu o palco com figuras de renome da MPB, como Chico Buarque, Milton Nascimento e Francis Hime.

Ainda nos anos de 1977 e 1978, embora os congressos da UNE estivessem oficialmente proibidos, foram realizados dois Encontros Nacionais²⁵. Não por acaso, o primeiro, ocorrido na PUC de São Paulo, sofreu violenta repressão policial, comandada pessoalmente pelo coronel Erasmo Dias, então Secretário da Segurança Pública do Estado de São Paulo.

2. Rever minha terra

Entretanto, a contragosto dos defensores da ditadura militar, em dezembro de 1978 o AI-5 era revogado e na seqüência, em 1979, a UNE retornava à legalidade. Neste ano, sob a pressão do movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita, que se espalhou pelo Brasil de ponta a ponta, era promulgada a lei de anistia. Por essa via, muitos voltaram do exílio, retomando, aos poucos, seus vínculos com o país.

Imbuído dessa atmosfera, o terceiro disco do Tarancón (de 1979) se

²⁴ NAPOLITANO, Marcos A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70. Atas do V Congresso da IASPM-AL, realizado no Rio de Janeiro em 2004, p. 2 e 3.

²⁵ Cf. *Revista UNE: 60 anos a favor do Brasil* (edição comemorativa pelos 60 de sua fundação). Rio de Janeiro, 1997, p. 72.

²⁶ “Ontem começou a primavera aqui/ hoje, o céu amanheceu azul de sol/ as árvores ainda estão/ completamente peladas e só com/ muita força de vontade/ vão conseguir se esverdear”.



Felix Nieto. Capa do LP *Rever minha terra*.

chamou *Rever minha terra*. Sua capa preta indicava tempos obscuros. No entanto, ela era ilustrada por uma máscara colorida, inspirada na cultura dos povos pré-colombianos — dando continuidade à proposta iniciada pelos encartes anteriores — e estampava ainda um poema de Peninha Freitas²⁶ que exprimia os sentimentos de esperança diante do avanço político.

Com esse disco, o Tarancón iniciava um percurso mais autoral. Mesmo fiel à Nova Canção e ao folclore latino-americano, o grupo tornava sua interpretação mais original, propondo a fusão de timbres e elementos sonoros típicos do cancionário latino-americano com o universo da canção popular brasileira. *Rever minha terra* foi também o primeiro álbum no qual o grupo veiculou canções próprias. Tais inovações estéticas não impediram a banda de apresentar um repertório em perfeita sintonia com a conjuntura política do país. A síntese alcançada nesse disco, combinado o engajamento com o aprimoramento musical, não se repetiria, com o mesmo equilíbrio, nos LPs seguintes. Por esta razão, entendemos que *Rever minha terra* foi o LP mais emblemático da banda, dentre os nove que ela lançou. Daí esse álbum merecer uma análise mais detida.

A escuta que fizemos de *Rever minha terra* teve por objetivo evidenciar os elementos internos de cada canção (temática, gênero, estrutura musical etc.), sem pôr de lado as relações entre as músicas, sua dinâmica e a articulação de sentidos. Por isso, optamos por um tratamento seqüencial do repertório, sem isolar informações, respeitando a seleção e ordenação fixada pelo LP. Ao mesmo tempo, examinamos as possíveis imbricações das canções com a conjuntura política brasileira e as aproximações desta com a realidade de outras nações do subcontinente.

O lado A do LP abre com “A la Molina no voy más”, folclore afroperuano, que narra a história de sofrimento e exploração vivida no campo por negros escravos. A introdução da canção é assinalada pela presença de instrumentos de percussão africanos, seguida pela citação de “Pretinho de Angola”, canção folclórica brasileira. Embora “Pretinho de Angola” seja cantada em português, a aproximação afigura-se ainda mais convincente graças ao entrelaçamento do ambiente sonoro promovido pelo arranjo instrumental. “A la Molina no voy más”, ao contemplar o folclore africano, difere das demais canções do disco e do repertório dominante do Tarancón, direcionado principalmente para os ritmos indígenas andinos e sul-americanos.

A segunda canção, “Jenecheru”, folclore boliviano, é apoiada no instrumental peculiar do Tarancón — quenás, charango e bombo. “Jenecheru” relata uma desilusão amorosa. Apesar de a letra sugerir um contexto mais dramático, a melodia, de andamento mais rápido, convida à dança e à alegria. “Pobre mi gente”, guajira composta pelo músico cubano Carlos Puebla, é um lamento de dor. O poema versa sobre as fissuras sociais de seu povo, “irmãos americanos” que “não se põem de acordo/ mesmo sendo tão poucos”. O refrão, “pobre de minha terra/ pobre de minha gente”, aponta para a terra como lugar de origem e pertencimento, porém usurpada: “pobre terra tratada sem compaixão”. A dramaticidade do texto é também aqui amenizada pelo andamento mais ligeiro, marcado pela percussão e pelo *swing* da música caribenha.

A quarta composição é uma toada, “Madrugada camponesa”, texto de Thiago de Melo musicado por Halter Maia. A melodia, dessa vez, com-

partilha do tema do poema, enfatizando os sentidos. O arranjo instrumental conta com a presença da viola, confirmando a tradição da música regional brasileira, mas acompanhada pelo bombo, mesclando identidades. Thiago de Melo, em evidência desde os anos 50, assumiu, após o golpe, uma clara postura de combate à ditadura. Os poemas do amazonense, influenciados pela literatura de resistência de Pablo Neruda, eram declamados em assembleias estudantis e nas passeatas dos anos 70, incitando a coragem da juventude na luta contra a opressão. “Madrugada camponesa” é um dos trabalhos mais conhecidos do autor. Se seus recursos lingüísticos eram pobres e como literatura foram considerados menores, seu intento era outro — metaforizar o interdito, servir de porta-voz às angústias e expectativas de um povo privado de sua liberdade: “Faz escuro ainda no chão/ mas é preciso plantar/ a noite já foi mais noite/ a manhã já vai chegar”.

A situação de exploração vivida pelo homem do campo — temática recorrente no repertório da Nova Canção — é retratada em analogia aos regimes opressores, percebidos como representantes de uma ordem social que se perpetua pela força. A esperança quase religiosa de dias melhores que virão por obra de Deus, como crê a fé camponesa ou dos homens, que apostam na vitória da luta contra seus algozes, está presente em “Madrugada camponesa”, reivindicando seu pertencimento à tradição da Nova Canção.

Ainda no lado “A” pode ser ouvida “Chacarera de un triste”, de autoria de J. A. Jerez. A letra trata de um amor desprezado, não correspondido, reclamado como traição. A história é contada ao ritmo vigoroso da chacarera. Encerra este lado “Zamba de las tolдерías”, de autoria de Oscar Valles e Buenaventura Luna, poeta e letrista de muitas músicas da Nova Canção argentina. O andamento melancólico confere maior dramaticidade ao poema que recorda as tradições indígenas, enaltecendo a bravura desse povo na luta contra os gaúchos, em defesa de sua gente e de sua terra. De novo, o tema envolve o campo, o indígena e a dominação, discurso engajado que atravessa todo o disco, diluído na alternância com as canções de amor e suavizado pelos ritmos dançantes.

O lado “B” de *Rever minha terra*, talvez menos popular, soa mais entrosado. O encadeamento das canções promove um diálogo locupletado pela temática e pelos arranjos. A primeira música é uma vidala, “Lejanías”, de autoria de Juan Falú²⁷ — destacado guitarrista e compositor do folclore argentino — em parceria com Jair do Nascimento. A música de andamento lento e acompanhada basicamente pelo violão e pelo bombo, com algumas inserções dos instrumentos de sopro (flauta transversal e queñas), versa sobre lembranças da terra de Tucumán e dos companheiros deixados por lá. “Lejanías” lembra, pelo clima nostálgico insinuado na melodia, a canção “Luna tucumana”, de Atahualpa Yupanqui, compositor que exaltou em suas criações a geografia do interior da Argentina e seus costumes. Em “Lejanías” mais uma vez o lócus é o campo, lugar de origem, recordado e reverenciado pelo poeta.

“El guillatun”, composição de Violeta Parra, tem como tema a lida dos índios camponeses com a terra, sua relação com as adversidades da natureza e a crença no divino como solução para os problemas enfrentados. Os elementos que compõem o poema cantado — a terra, o camponês, a luta pela sobrevivência, a esperança de dias melhores — dialogam com o restante do repertório do disco, confirmando a ênfase nesse universo sim-

²⁷ Juan Falú esteve exilado no Brasil nos anos 70, após ser perseguido pela ditadura argentina, implantada em 1976, até início da década de 80. Com uma breve passagem pelo Tarancón, contribuiu com ensinamentos sobre maneira de tocar os ritmos folclóricos argentinos.

²⁸ Tratamento afetivo usado sem conotação étnica.

²⁹ TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1996, p. 9.

bólico. A canção descreve um movimento circular marcado pelo bombo, lembrando uma dança ritualística. O arranjo instrumental se baseia nos típicos instrumentos da música latino-americana usados pelo Tarancón. É importante ressaltar que, além do sotaque de brasileiros interpretando música andina e sul-americana, o Tarancón realçava essa diferença ao propor a fusão dos dois universos sonoros. Sem alimentar a preocupação de ser fiel às especificidades de origem de cada obra que executava, seus arranjos mesclavam instrumentos de diferentes procedências, numa versão bastante particular dos ritmos brasileiros e latino-americanos.

Na seqüência, “Promessas ao Sol”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, dá continuidade à temática indígena, neste caso numa apreensão mais dramática e pessimista do objeto. O poema fala da dizimação dos povos indígenas pelo homem branco, do “fim da raça” e da revolta daqueles que restaram. A canção termina indagando, de modo ambíguo: “que tragédia é essa que cai sobre todos nós?” “Nós” aqui significa não só os índios exterminados, mas também os brancos e mestiços descendentes desses indígenas, subjugados pela ditadura. Ao se utilizar da “linguagem da fresta”, faz-se a associação da conjuntura política do país à situação de profunda desigualdade social, colocando o regime como comparsa dessa ordem injusta. É possível ainda aventar a hipótese de que essa relação assimétrica representada por “nós”, os índios, de um lado, e os usurpadores, de outro, estaria relacionada aos colonizados e colonizadores, estes atualizados na figura dos Estados Unidos e sua política imperialista, interferindo a favor das ditaduras na região. A melodia de “Promessas ao Sol” tem o mesmo componente cíclico de “El guillatun”, diálogo propositalmente enfatizado pelo arranjo do Tarancón, que promove o entrelaçamento dos ambientes sonoros das duas canções, prolongando a atmosfera temática presente no trabalho de Violeta Parra.

A composição que encerra o LP é uma tonada chamada “Papel de prata”, pertencente ao folclore boliviano. Outra vez, o arranjo trata de estabelecer um diálogo entre as canções selecionadas e ordenadas para o disco, acompanhada pelo charango e pelos instrumentos de sopro, perpetuando o ambiente indígena. A maneira como o instrumental é concebido — compatível com uma tonada — confere uma leveza maior a essa gravação. O poema cantado fala do desejo de escrever uma carta de amor, “a mi negra²⁸ mais querida.”

Em síntese, o disco se assenta em duas temáticas: a política e a amorosa. A política confirma o diálogo do Tarancón com a Nova Canção e sua capacidade de mobilização de um público formado majoritariamente por estudantes universitários e intelectuais contra a ditadura. Os elementos recorrentes da Nova Canção presentes no repertório (terra, negro, indígena, camponês, opressão, exploração, esperança, união e fé) demonstram, no entanto, que a proposta do grupo extrapolava o campo da luta contra a ditadura, incluindo as classes dominantes de cada nação e o imperialismo como sócios dos regimes opressores da América Latina. Já as canções de amor, podemos considerá-las inseridas no todo do trabalho como metáfora das ilusões e esperanças ou das frustrações e tristezas, sentimentos tumultuados compartilhados pelos que vivenciaram criticamente aquele período. Como frisa Luiz Tatit, “no mundo do cancionista não importa tanto o que é dito, mas a maneira de dizer, e a maneira é essencialmente melódica.”²⁹

Vale lembrar ainda que as canções selecionadas são de distintos países da América do Sul (Bolívia, Peru, Chile, Argentina e Brasil), confirmando também por esse aspecto a proposição de uma cultura latino-americana integrada. As canções folclóricas se misturam às canções mais engajadas, imprimindo um colorido ao disco e atenuando o discurso combativo. Os gêneros são os mais variados (vidala, chacarera, zamba, guajira, toadas e tonadas), porém acolhendo temáticas e construções melódicas que reivindicam, na forma, o pertencimento à Nova Canção, numa versão abasileirada do movimento.

3. Os discos seguintes

O LP seguinte do grupo foi *Bom dia*, de 1980. Ele é uma espécie de segundo ato de *Rever minha terra*. Embora as canções tragam temáticas semelhantes, o trabalho é, no geral, mais otimista, sinalizando os avanços da abertura política. As canções são em grande parte composições próprias — a maioria interpretada em português —, fundindo gêneros do folclore brasileiro, boliviano e venezuelano. A fusão, como no disco anterior, pode ser percebida nos arranjos instrumentais: é possível encontrar uma catira acompanhada por um charango e um baião entoado pela zampoña e pelo cuatro venezuelano. Ainda de autoria de Felix Neto, a capa mostra dessa vez uma mulher na janela acenando para o novo dia, sem nenhuma referência específica à cultura ou aos povos latino-americanos, diferentemente das imagens de capa dos LPs anteriores.

A última gravação com a formação principal — Emilio, Jica, Turcão e Miriam — é *Tarancón ao vivo*, que contém um repertório mais próximo de *Rever minha terra* do que de *Bom dia*. Mesclam-se aí canções do folclore latino-americano e brasileiro com composições próprias, preservando-se de maneira mais consistente a identidade do grupo. Depois desse LP, Miriam deixaria o Tarancón em busca de uma carreira solo, sendo substituída por Ivete em *Amazona vingadora e Terra canabis*. Em *Mamma hué*, do quarteto principal apenas sobraria Emilio.

Amazona vingadora é de 1985, ano em que, no Brasil, a ditadura militar caiu por terra, dando lugar a um novo regime com a eleição indireta do primeiro presidente civil após o golpe de 64. *Terra canabis*, de 1986, foi lançado sob os ventos da “Nova República”. Esses LPs retomam, com vigor, a trilha de *Bom dia*. Em ambos, boa parte das canções é interpretada em português; eles possuem mais composições autorais, inclusive em detrimento da chamada música de protesto. Prevaecem as canções folclóricas de procedência variada com ritmos dançantes, ainda que concedam algum espaço para composições de Victor Jara, Silvio Rodríguez e Violeta Parra.

O Tarancón procurava inovar sem perder completamente a originalidade, se bem que isso parecia impossível. A proposta musical do grupo, justamente por ser engajada, era datada. Não por acaso, de meados dos anos 80 em diante o Tarancón começava a perder público. A abertura política e a “redemocratização” alteravam as bandeiras e as formas de luta. O discurso engajado se enfraquecia tanto quanto a cumplicidade dos estudantes e das esquerdas, ganhando força um receptor interessado mais especificamente em música.

³⁰ Como acentua Risério, “jovens voltaram-se, com o tempo, não só para o nosso passado ameríndio e os grupos indígenas do presente, (...) como para as formas culturais de origem negro-africana, vivas em nosso país. (...) É preciso enfatizar, no entanto, que índio e o candomblé não foram encarados em si mesmos (...), mas por um olhar comprometido que os traduzia ou os ressemantizava em termos contraculturais.” RISÉRIO, Antonio, *op. cit.*, p. 29.

³¹ Entrevista concedida à autora por Jica.

Tchau, meninos!

O Tarancón desenvolveu seu trabalho musical em sintonia com o momento político do país e, ao mesmo tempo, com as diferentes ideologias contestatórias em circulação que exerceram influência sobre a arte engajada dos anos 70/80 no Brasil. Ao inspirar-se na Nova Canção, o grupo aproximou-se dos movimentos latino-americanos de esquerda. A Nova Canção, no Chile, teve sua difusão garantida pela Discoteca del Canto Popular, gravadora mantida pela Juventude Comunista, que integrou a Unidade Popular, apoiando a candidatura e depois o governo de Allende. Na Argentina, uma ampla parcela dos músicos da Nova Canção foi filiada ao Partido Comunista, fazendo da sua arte um instrumento pedagógico a serviço da revolução. Entretanto, como esclarecemos aqui, o Tarancón — seus músicos e seu repertório — jamais esteve estreitamente envolvido com a militância partidária protagonizada pelas esquerdas. Isso não impediu o grupo de partilhar algumas bandeiras com esses setores, convertendo sua ação artística numa forma de representação e difusão de ideais como a identidade entre as nações latino-americanas, sem falar de sua simpatia por uma concepção socialista de governo. Outra vertente contestatória de peso na obra do grupo foi a contracultura. Não só na produção do repertório — folclore latino-americano ancorado na cultura indígena, demonstrando seu interesse por tudo que não fosse “cultura ocidental”³⁰ — como nos modos alternativos de difusão do seu trabalho, já analisados neste texto.

A relação do Tarancón com o movimento estudantil foi de fundamental importância na definição da personalidade musical da banda. Sua forma híbrida de contestação, ao ser identificada pelos estudantes como uma possibilidade de expressão contra o regime militar, garantiu ao Tarancón um circuito de apresentação e um público cativo, durante a ditadura. A convivência intensa com esse público certamente interferiu na atuação do grupo, complementando e evidenciando sua estética engajada. Quando, porém, o regime militar se esboroou, o Tarancón passou a definhir. A relação cultivada, durante anos, entre produtores e consumidores da música da banda parecia ter esgotado o diálogo mantido até então. Nas palavras de um dos seus integrantes, “quando democratiza, aí é o seguinte: vamos cuidar da vida, tchau, meninos, a gente não precisa mais de vocês.”³¹



Artigo recebido em janeiro de 2006. Aprovado em maio de 2006.

