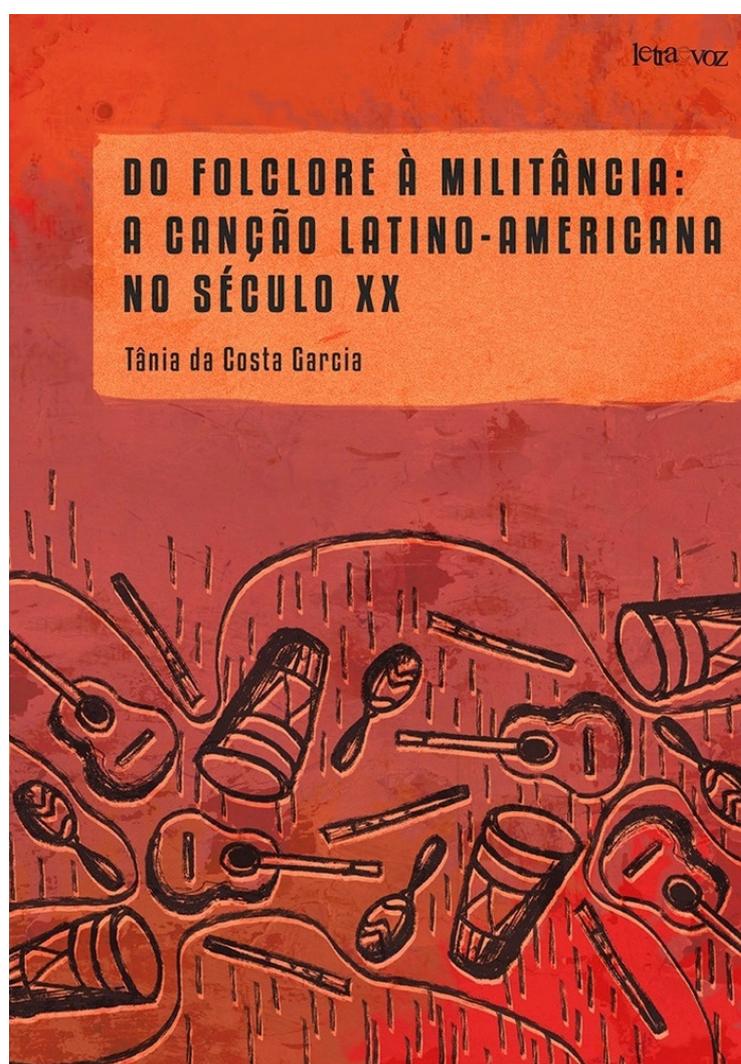


Dos fragmentos ao mosaico: folclore, música popular latino-americana e representações da identidade nacional nos meios de comunicação



Rodrigo Lauriano Soares

Doutorando em História Social da Cultura na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Bolsista Capes.
rodrigolauriano.s@gmail.com

Dos fragmentos ao mosaico: folclore, música popular latino-americana e representações da identidade nacional nos meios de comunicação

From fragments to mosaic: folklore, Latin American popular music and representations of national identity in the media

Rodrigo Lauriano Soares

GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021, 198 p.



O folclore e a música popular estimularam grandes mudanças no campo cultural, social e político da América Latina do século XX. Especialmente no Cone Sul, a busca pela matriz folclórica e pela essência da música popular nacional foi marcada por disputas sobre suas definições, ao mesmo tempo em que intensificou o embate entre tradição e modernidade. E se fosse possível compor um mosaico dos diferentes significados desses elementos culturais para a construção de uma identidade nacional, respeitando suas singularidades e com ênfase na importância da música popular para a conjuntura? É por esse caminho que o livro *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*, da historiadora Tânia da Costa Garcia, pode ser considerado uma referência fundamental para esse campo de investigação.

A obra reúne uma série de estudos de sua autoria sobre as relações entre folclore, música popular, meios de comunicação e representações de identidade nacional, abrangendo especificamente a Argentina, o Brasil e o Chile no século XX. Todo o seu conteúdo é fruto de dois grandes projetos de pesquisa financiados pela Fapesp e pelo CNPq, desenvolvidos por Garcia entre 2012 e 2021, além das contribuições dos estágios de pós-doutorado na Universidade de São Paulo, no Instituto de Estudos Históricos e Musicológicos da Pontifícia Universidade Católica do Chile e no Department of Spanish, Portuguese and Latin American Studies, do King's College London. Durante esse longo processo, ela também participou do projeto temático "Cultura e política na Américas", entre 2008 e 2011, financiado pela Fapesp e coordenado pela professora Maria Lígia Prado.

Tânia Garcia é professora titular do Departamento de História da Universidade Estadual Paulista (Unesp-Franca), com graduação em História pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), mestrado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) e doutorado em História Social pela USP, que resultou no livro *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda* (2005). Em 2019, publicou uma primeira versão da obra que é objeto desta resenha, mas pela editora americana Lexington Books, com o título *The Latin American songbook in the twentieth century: from folklore to militancy*. Após

revisões, adaptações e novas considerações, a autora lançou a versão em português pela Letra e Voz.

Do folclore à militância apresenta uma história da música popular latino-americana em três momentos diferentes, definidos da seguinte forma por Garcia: a “configuração” do que seria o folclore e a música popular; a “consagração” desses elementos; e suas “reconfigurações” já no final da primeira metade do século XX. A historiadora recorre ao próprio cancionero, jornais da época, entrevistas, revistas segmentadas e de grande circulação, sempre atenta aos fragmentos desse período. Por meio dessas fontes, analisa os conceitos de “folclore”, “nacional” e “popular”, compondo assim um mosaico dos diversos significados incorporados às definições de identidade nacional nos países estudados. O eixo central pode ser caracterizado pela pretensão da autora em compreender, a partir das negociações e disputas entre Estado, artistas, acadêmicos e mercado, os elementos artísticos e culturais que estavam em pauta para a constituição de uma “identidade nacional autêntica”. Ao mesmo tempo, a ideia de uma identidade transnacional latino-americana é o que conduz sua perspectiva para pensar as aproximações entre as canções engajadas do Cone Sul nos anos 1960 e 1970.

Dividido em duas partes, a primeira é intitulada “Do folclore aos meios de comunicação de massa: a canção popular como símbolo da nacionalidade”, composta de sete capítulos, e se concentra nos processos de institucionalização do folclore e de modificação da música popular no Chile, no Brasil e na Argentina. Já a segunda parte, “A canção militante na América Latina”, discute, com base em a partir de três estudos de caso, as conexões entre os cancioneros latino-americanos diante do movimento da contracultura e da canção engajada. Além do prefácio da historiadora Mariana Martins Villaça, antecedem essas divisões a apresentação do livro e um capítulo denominado “Breves considerações sobre a música como objeto de investigação do historiador”.

Especificamente nesse capítulo, a autora traça aproximações e distanciamentos entre História, Antropologia e Musicologia, e enfatiza a multiplicidade de abordagens e de fontes a que se pode recorrer ao optar pela música como objeto de pesquisa. Entre estas, em particular, são elencadas como possibilidades de análise as revistas de rádio, revistas de música, jornais e as cartas dos leitores, biografias, autobiografias, escritos memorialísticos, edições de álbuns com perfil de coleção e os registros fonográficos, como os LPs.

Ao adentrar na primeira parte, Garcia indica a relevância que ganharam os estudos folclóricos a partir de meados do século XIX, material da maior importância para os processos de construção da identidade nacional impulsionados pela crise do projeto liberal no contexto latino-americano, após a Primeira Guerra Mundial. Com isso, no primeiro capítulo são identificados os períodos em que tais projetos tiveram início no Brasil, no Chile e na Argentina, suas implicações na definição do cancionero e quais foram os agentes e suportes de comunicação que articularam os debates desatados. Comparando esses processos, percebe-se que o ponto em comum entre os estudiosos daquela época era a definição do folclore “pelo o que não é”, ou seja, por uma seleção através da exclusão.

Para aprofundar as discussões sobre o Chile, com um recorte estabelecido entre os anos 1940 e 1960, a *Revista Musical Chilena (RMC)* e as revistas *Radiomanía* e *El Musiquero* são as principais fontes utilizadas no segundo

capítulo. Garcia explora as tensões entre os interesses do meio acadêmico e do Estado em torno do controle dos meios de comunicação para a difusão de um repertório musical “autêntico”, sendo o primeiro representado pela RMC e o segundo, pela Direção Geral de Informação e Cultura (DIC), criada em 1940 com o objetivo de investigar e divulgar o folclore em âmbito nacional. Já em *El Musiquero*, destaca-se o debate acerca das nomenclaturas dos movimentos musicais, desde a Música Típica Chilena, referente à música folclórica, passando pelo Neofolklore, que então apresentava algumas inovações, até chegar na *Nueva Canción Chilena*, a qual demarcou o engajamento político nas produções musicais. Isso, por sua vez, revela o embate entre modernidade – ao se lançar mão dos termos *neo* e *nueva* – e tradição, que permeava as disputas sobre a definição da “verdadeira” música popular nacional.

No terceiro capítulo, que se ocupa do caso brasileiro, é interessante como Garcia recorre à ideia de “museificação”, ancorada na perspectiva de Michel De Certau, para demonstrar como o samba, interpretado como música popular urbana, sofreu um processo de tradicionalização na década de 1950, que a autora chama de “folclorização do popular”. A *Revista de Música Popular* (1954-1956) e a *Revista do Rádio* (1948-1960) são os meios de comunicação que servem de base para ela trabalhar essa questão. Apesar de possuírem perfis diferentes, os textos citados das duas revistas indicam como a valorização do samba e sua legitimação, enquanto cancionero tradicional, expressou um duplo movimento: o de construção da identidade nacional e de reação à penetração da música estrangeira.

O cenário argentino dos anos 1940 e 1950 torna-se o foco do quarto ao sétimo capítulos. Partindo de um poema de 1872, *El gaucho Martín Fierro*, e do livro *La vuelta de Martín Fierro*, de 1879, ambos de José Hernández, a historiadora evidencia como o *gaucho* “fez a ponte entre espaços e temporalidades diversas” (p. 96). Ela mostra como essa figura típica de um homem do campo foi retomada pelo governo de Juan Domingo Perón, na década de 1940, e mobilizada junto aos valores morais e aos signos nacionais defendidos pelo peronismo, ainda que tenham ocorrido disputas sobre sua configuração. Concorreu para processo de difusão da figura do *gaucho* a *Mundo Radial*, uma revista semanal de grande circulação produzida pelo monopólio estatal dos meios de comunicação. Essa fonte também proporciona à Garcia um mapeamento, realizado no quinto capítulo, das ações do governo, dos folcloristas, dos artistas e do mercado em relação à institucionalização de um cancionero folclórico argentino. Nesse ponto a autora chama a atenção da grande semelhança com o caso chileno, porém indicando que a recepção de uma cultura rural pelos argentinos foi vista como atraso, enquanto no Chile essa incorporação foi mais fluida.

Por intermédio de outras publicações da *Mundo Radial* e de nove canções dos anos 1950 e 1955, selecionadas no sexto capítulo, nota-se que os sujeitos e os espaços caracterizados pelas músicas produzem o que Garcia designa de “entre-lugar”. Não seria o campo e nem a cidade, mas uma imagem construída por uma memória condensada, fruto principalmente da migração dos artistas do campo para a cidade e da expansão do seu alcance para além do público local. Já no sétimo capítulo, a carreira de Atahulapa Yupanqui entre 1945 e 1947 é tomada como uma contraposição ao processo de tradicionalização do cancionero pelo Estado. Yupanqui foi filiado ao Partido Comunista Argentino e compôs músicas com temáticas voltadas para as tensões e conflitos do seu tempo, o

que gerou certo contraste com as produções da época. O discurso estético e ideológico de suas composições foi muito significativo para romper com determinadas idealizações do mundo rural e inspirou a geração de artistas da década de 1960 com suas “canções militantes”.

É por essa via que Garcia passa para a segunda parte do livro, “A canção militante na América Latina”. Fala-se da criação da Cepal e do reconhecimento de problemas sociais e econômicos comuns na América Latina, assim como da relevância da perspectiva gramsciana do nacional-popular para os enunciados de luta na década de 1960 e 1970. Este último aspecto é ilustrado pelo estudo de caso em que a autora compara o *Manifesto do Centro Popular de Cultura* e o *Manifesto del Nuevo Cancionero* – o primeiro produzido, no Brasil, pelo CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE), em defesa de uma arte capaz de conscientizar as massas para a revolução, e o segundo, por artistas argentinos, com o intuito de renovar o cancionero folclórico nacional.

Garcia salienta a diferença das proposições de uma arte militante. Na Argentina, a proposta não se restringia território nacional, pois se colocava em linha de sintonia com os movimentos que também estavam surgindo nos países vizinhos; já no Brasil ela se centrava nas problemáticas nacionais. Contudo, nos dois casos que encerram o livro, a historiadora mostra como o Brasil não ficou tão isolado assim. O grupo de música latino-americana Tarancón, formado majoritariamente por brasileiros em 1973, e o músico e radialista Abílio Manoel foram grandes representantes do repertório de músicas folclóricas, estreitando laços culturais com militantes dos países vizinhos, sobretudo nos anos 1970 e 1980.

O Tarancón percorreu diversos estados brasileiros com apresentações em universidades e lançou seus dois primeiros discos ainda sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (AI-5): *Gracias a la vida* (1976) e *Lo único que tengo* (1978), ambos analisados pela autora. Outro LP examinado é o terceiro disco do grupo, *Rever minha terra* (1979), o primeiro com a presença de músicas autorais que possibilitam escutar um “Brasil latino-americano”, diferentemente dos anteriores, que possuem apenas canções de outros artistas. Recorrendo, ao mesmo tempo, a entrevistas com alguns integrantes do Tarancón, Garcia argumenta que o sucesso do grupo se ligou diretamente ao movimento da contracultura, protagonizado em especial pela juventude, e à valorização da cultura latino-americana como uma forma de resistência ao imperialismo norte-americano.

Com Abílio Manoel a trajetória tem outros contornos. Além de vencedor, na categoria “composição”, do Primer Festival Latinoamericano de la Canción Universitária, realizado no Chile em 1967, o músico português radicado no Brasil logo entrou em contato com o repertório de Victor Jara e Violeta Parra. Aqui, Abílio se arriscou na sonoridade latino-americana lançando o disco *América morena* com o grupo Terra Livre, em 1976, alcançando uma recepção díspar, se comparado ao primeiro LP do Tarancón, desse mesmo ano, que foi um sucesso de vendas. Segundo a autora, o momento em que Abílio atuou como produtor e locutor do programa *América do Sol*, da Rádio Bandeirantes FM, foi quando ele pôde aprofundar sua relação com o cancionero latino-americano. Isso, por sua vez, o fez entender o significado da difusão da *Nueva Canción* através do rádio no contexto brasileiro. A partir dos roteiros do programa, utilizados por Garcia, percebe-se como o radialista assumiu um tom militante diante do que se propunha apresentar ao público: ele, após a revogação do AI-5, chega



a mencionar a Nova Troca Cubana “como o movimento musical que marcou a autodeterminação dos povos” (p. 179). *América do Sol* renderia ainda quatro discos, entre 1978 e 1979, com um repertório semelhante ao das transmissões radiofônicas.

Do folclore à militância proporciona, ao final da leitura, a imagem de uma América Latina rica em canções e folclores. Uma consideração feita pela autora no início do livro não por acaso o atravessa por inteiro: a partir de uma análise meticulosa das fontes transparecem “as disputas e/ou intersecções entre os campos de força que atuam sobre a obra desde o processo de produção, circulação até sua apropriação pelos consumidores” (p. 33). Por isso, o título desta resenha pode ser interpretado tanto em relação à estrutura da obra em questão – por ser uma compilação de estudos sobre momentos e países específicos – quanto ao que diz respeito à sua metodologia de pesquisa.

O trabalho metucioso de Garcia traz a sonoridade de tempos acirrados e de esperança, de disputas entre um futuro revolucionário e um liberal, de embates entre modernidade e tradição. O livro constrói uma narrativa de estratos do tempo, para usar a metáfora de Koselleck¹, em que visualizamos temporalidades sobrepostas em cada caso dos países analisados. Vemos isso, por exemplo, na figura do *gaucho* do final do XIX, que retorna como o fantasma do argentino típico, na década de 1940, para unir a nação. Ou na crítica do músico chileno Patricio Manns sobre o cancionero folclórico e sua delimitação estritamente nacional, ao citar que, depois da Guerra do Pacífico, o ritmo *zamacueca* passou a se chamar *marinera* no Peru para afastar qualquer semelhança com a *cueca* chilena, dele derivada desse mesmo ritmo. Para ele, essa intenção de apagar um rastro e optar por outro caminho tinha um caráter manifestamente político, como ocorria em seu tempo. Os fragmentos possuem uma profundidade temporal.

Ao privilegiar os meios de comunicação como fontes para sua pesquisa, Garcia não só demonstra a relevância desses suportes como espaço de disputa de interesses; consegue delinear uma proposta de renovação metodológica para trabalhar a música como objeto de estudo. A execução dessa escolha reforça que, para compreender a relação da música com a sociedade e sua conjuntura, é preciso articular diversas fontes e não se deter apenas nas letras e nos registros fonográficos. As interlocuções estabelecidas no livro com produções acadêmicas de autores e autoras de distintos dos países da região são muito significativas para uma narrativa mais plural do contexto. Essa característica está presente em vários trabalhos da autora nas últimas décadas e vem corroborando as perspectivas comparadas, conectadas e transnacionais de investigações referentes à música popular latino-americana. Essa tendência se torna evidente em trabalhos mais recentes que, por exemplo, exploram as conexões entre os cancioneros latino-americanos da segunda metade do século XX² e comparam produções de artistas de diferentes países latino-americanos³.

¹ KOSELLECK, Reinhardt. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

² Ver GOMES, Caio de Souza. “Cada verso é uma semente no deserto do meu peito”: exílio, resistência e conexões transnacionais na canção engajada latino-americana (anos 1970). Tese (Doutorado (História Social) – USP, São Paulo, 2018.

³ WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. *Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)*. Tese (Doutorado em História) – Unesp, Franca, 2016.

Escutando Victor Jara, Violeta Parra, Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Daniel Viglietti, Silvio Rodríguez, Tarancón e Abílio Manoel podemos nos aproximar de um momento em que a união latino-americana foi cantada, exaltada inclusive como uma forma de expressar solidariedade com os vizinhos que viviam tempos sombrios. Portanto, a articulação entre o folclore e a música popular, nas tentativas de formulação de uma identidade nacional “autêntica”, mobilizou temporalidades diferentes e ganhou usos políticos diversificados. E dessas tensões nasceram canções que ecoaram fundo em muitos corações e mentes.

Resenha recebida em 2 de junho de 2023. Aprovada em 25 de junho de 2023.