



**“Do canto da boca escorre metade do meu cantar”:** diálogos entre a canção engajada brasileira e a *nueva canción* latino-americana a partir do disco *Sérgio Ricardo* (1973)

CAIO DE SOUZA GOMES\*

No Brasil, a partir da instalação da ditadura militar, em 1964, uma parte importante dos intelectuais e artistas se mobilizaram em busca de organizar uma oposição ao regime instalado no poder. O tema da resistência assumiu papel fundamental na produção artística, já que a ditadura tratava de agir através de censura, repressão e violência.

No entanto, apesar de todas as especificidades que caracterizaram o caso brasileiro, é importante afirmar a inserção de nossa experiência ditatorial em um quadro político mais amplo, caracterizado pelas manifestações na América Latina de um intenso conflito ideológico que opunha, em um cenário de Guerra Fria, o pensamento de esquerda ligado a propostas revolucionárias a posições autoritárias que buscavam garantir o avanço do capitalismo liberal.

Ao longo da década de 1970, a resistência às ditaduras passou a ser um elemento compartilhado por artistas e intelectuais engajados de diversas partes da América Latina. Chilenos, uruguaios, argentinos, brasileiros, todos passaram por golpes que instalaram governos militares no poder, e a experiência da resistência se tornou um campo comum que permitiu o estabelecimento de estreitas conexões entre os artistas do continente.

No que diz respeito à canção popular, desde o início da década de 1960 artistas do Cone Sul estabeleceram conexões buscando fortalecer movimentos que cruzassem arte e política. Na década de 1970, essas conexões se ampliaram ainda mais, e o Brasil acabou por iniciar diálogos que aproximaram a produção engajada brasileira de movimentos musicais de outros países latino-americanos.

Essa busca de aproximação e diálogo com os outros países da América Latina foi um elemento fundamental na concepção do disco *Sérgio Ricardo*, lançado pela gravadora Continental em 1973. Neste momento em que o Chile passava pelo auge das tensões em torno da experiência da Unidade Popular, que culminaram na ruptura violenta do golpe militar, e em que no Uruguai uma escalada autoritária também culminou na chegada de uma ditadura ao poder, no Brasil aconteciam importantes tentativas de busca de um diálogo com as propostas

---

\* Doutorando no Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), sob orientação do Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato. E-mail: caio.gomes@usp.br.

políticas e estéticas dos movimentos musicais que foram agrupados sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

### **1. A década de 1960 e as origens da canção engajada na América Latina**

Ao longo das décadas de 1960 e 1970, com o sucesso da Revolução Cubana, que afastou o ditador Fulgência Batista do poder em 1959 e se assumiu socialista em 1961, o tema da “revolução” passou a ocupar lugar central na discussão política latino-americana (GILMAN, 2012: 26). A transformação por meio da ação revolucionária se tornava uma possibilidade concreta para vários grupos de esquerda de todo o continente, que acreditavam na existência de um papel para cada um dos indivíduos como artífices destas mudanças.

Nesse momento em que a política transbordava para todas as esferas da vida, a arte passou a ser vista como veículo para a conscientização política, e a canção popular apareceu como caminho de intervenção e de participação no processo de transformação social. Muitos compositores e intérpretes acreditaram que por meio de suas canções, que tinham potencial de chegar a públicos amplos, poderiam ter um papel de destaque na propagação de ideais revolucionários, atuando como atores fundamentais no processo de conscientização das massas.

A partir dessa perspectiva, se desenvolveram em vários países da América Latina movimentos de canção engajada, que pretendiam fazer da música uma arma da revolução. Esses movimentos desenvolveram propostas de renovação do repertório folclórico a partir de criações que, ainda que mantivessem como base fundamental os ritmos tidos como “tradicionais”, tratavam de renová-los por meio do cruzamento com referências musicais modernas. Além disso, essas canções incorporam como elemento estruturante a politização das letras, que passaram a tratar de temas sociais.

Nesta primeira fase, uma característica fundamental do engajamento das canções foi a denúncia social, com letras que apresentavam as dificuldades dos trabalhadores simples do interior. As canções que retratavam a natureza e os costumes do universo interiorano, típicas da produção folclórica tradicional, eram substituídas por novas abordagens que colocavam em primeiro plano o homem do interior e do litoral, visto agora como trabalhador. A grande preocupação das canções passava a ser denunciar o sofrimento e as dificuldades que

caracterizam seu universo cotidiano, explicitando a desigualdade e a exploração que marcaria a realidade das províncias, com destaque para o abismo social que separaria os trabalhadores dos proprietários de terras.

Esses movimentos de canção engajada que se estruturaram no Cone Sul (Argentina, Chile e Uruguai) ao longo da primeira metade da década de 1960, mais especificamente entre os anos de 1963 e 1966, acabaram sendo reunidos sob o rótulo de *nueva canción latinoamericana*, já que compartilhavam características como o forte engajamento político e um olhar para a América Latina, no sentido de buscar a construção de um projeto de integração continental por meio da canção<sup>1</sup>.

Deste modo, um elemento fundamental do universo musical da *nueva canción* desde suas origens é a reflexão sobre a América Latina, entendida tanto como identidade, que se colocava claramente nos projetos artísticos e nas próprias obras, quanto como espaço de circulação e de articulação de uma rede de contatos e conexões.

O primeiro marco fundamental de constituição desse projeto de canção engajada foi a organização do movimento do *nuevo cancionero argentino*, a partir da iniciativa de um grupo de intelectuais da cidade argentina de Mendoza, que nesse momento vivia uma grande efervescência cultural (GARCÍA, 2009). O fato de o movimento ter se organizado fora de Buenos Aires é significativo, pois uma das propostas do grupo era questionar a existência de um eixo articulador da cultura nacional centralizado na capital do país, enfatizando a necessidade de incorporar ao “nacional” a produção cultural das demais províncias.

O movimento foi lançado oficialmente com um concerto realizado no Círculo de Periodistas de Mendoza, em 11 de fevereiro de 1963, que contou com a participação de músicos, cantores, poetas, bailarinos, intelectuais. Para além da apresentação de números artísticos, a noite de lançamento foi marcada pela primeira leitura pública do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, redigido por Armando Tejada Gómez, documento que congregava os princípios defendidos pelo grupo, a partir da discussão sobre o panorama da música popular argentina de então (GARCIA, 2005).

---

<sup>1</sup> O papel constitutivo de projetos de unidade latino-americana no desenvolvimento da *nueva canción latinoamericana* foi detalhadamente discutido em minha dissertação de mestrado: GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/1970)*. São Paulo: Alameda, 2015.

Nesse mesmo momento, o forte movimento de renovação folclórica uruguaio criou o ambiente para que uma nova geração de compositores e intérpretes propusesse, em diálogo com o que vinha acontecendo em países como a Argentina, a incorporação de novas sonoridades e a conexão do repertório folclórico com o contexto social e político daquele momento.

Ainda que não tenha constituído um movimento organizado e institucionalizado como o argentino, essa geração teve sua produção agrupada sob o rótulo de *canción protesta uruguaia* o lançamento do álbum de estreia do duo Los Olimareños, em 1962, e especialmente do primeiro trabalho discográfico, fortemente autoral, do compositor e intérprete Daniel Viglietti, o disco *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*, lançado pela gravadora Antar, em 1963.

“Canción para mi América”, composição de Viglietti lançada neste seu primeiro álbum e regravaada nos anos seguintes por artistas engajados dos países vizinhos<sup>2</sup>, pode ser vista como a primeira grande obra da *nueva canción latino-americana*, ao afirmar o discurso latino-americana e defender a necessidade, tanto para o fortalecimento dos projetos políticos quanto dos projetos estéticos, da promoção da unidade continental.

Pouco depois, no Chile, um grupo de artistas começou a assumir posturas políticas mais explícitas, lançando as bases do que com o tempo foi consagrado sob o rótulo de *nueva canción chilena*. O movimento, bastante influenciado pelo que vinha se desenvolvendo no plano da canção folclórica na Argentina e no Uruguai, era diretamente tributário da obra de Violeta Parra, uma das grandes precursoras no continente deste processo de renovação do folclore incorporando a crítica social. Ao longo da década de 1950, Violeta empreendeu uma série de viagens por várias regiões do Chile realizando um impressionante trabalho de recopilação de material folclórico, e se tornou em pouco tempo uma das mais importantes referências da pesquisa folclórica em seu país.

A *nueva canción*, trilhando caminhos abertos por Violeta Parra, empreendeu uma ampliação do universo sonoro incorporado pela canção folclórica chilena. Passava a fazer parte das referências a música andina, extrapolando o universo musical do altiplano central, que era a referência fundamental para grande parte da música folclórica. E se incorporavam também de

---

<sup>2</sup>“Canción para mi América”, lançada por seu autor, Daniel Viglietti, em 1963, foi regravaada pelos irmãos chilenos Ángel e Isabel Parra no álbum *La peña de los Parra* (Demon, 1965) e pela cantora argentina Mercedes Sosa no disco *Yo no canto por cantar* (Philips, 1966).

maneira destacada referências musicais que compunham o universo folclórico de outros países latino-americanos, o que contribuiu para conformar uma sonoridade específica e característica da *nueva canción chilena* (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009).

A fundação da *Peña de los Parra*, em abril de 1965, pode ser tomada como marco inicial do movimento. O espaço, criado pelos filhos de Violeta, Ángel e Isabel, se transformou no coração do movimento, contando em seu elenco fixo, além dos próprios irmãos Parra, com artistas como Patricio Manns e Rolando Alarcón, aos quais logo se uniu Víctor Jara, reunindo, assim, pela primeira vez, aqueles que constituiriam o núcleo central da *nueva canción*, permitindo seu contato com o público e a divulgação de suas canções.

A *Peña de los Parra* é ainda referência central da fundação da *nueva canción* pelo fato de suas atividades terem gerado um disco que pode ser considerado o primeiro marco discográfico do movimento. Em 1965, o selo Demon lançou o LP *La Peña de los Parra*, registro que pretendia reproduzir o clima e o universo sonoro da *peña*, e que reunia Isabel e Ángel, Patricio Manns e Rolando Alarcón interpretando canções próprias, mas também incorporando algumas outras canções que compunham um universo de referências que marcavam o grupo. Na sequência do lançamento desse disco coletivo, os artistas da *Peña de los Parra* lançaram seus primeiros trabalhos solos identificados com o modelo estético que seria denominado nos anos posteriores de *nueva canción chilena*.

Com a consolidação, no final da década de 1960, do *nuevo cancionero argentino*, da *canción protesta uruguiaia*, e da *nueva canción chilena*, se articulava definitivamente um modelo de canção comprometida, com forte caráter latino-americanista. Apesar dos intérpretes de Uruguai, Argentina e Chile encontrarem caminhos próprios e originais, e de dialogarem de modos distintos com as tradições musicais nacionais de seus países, compartilharam referências, o que acabou por conformar uma base comum que permitiu a aproximação dessas experiências artísticas, configurando um universo musical fortemente politizado que se consagrou ao longo do tempo sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

## **2. O Brasil em busca de um lugar na América do Sul**



Também no Brasil, ao longo da década de 1960, se estruturou um movimento de canção engajada. Mas se nos países vizinhos a questão fundamental dos movimentos de *nueva canción* era a reinvenção da canção folclórica, a partir de obras que, embora tivessem como base o material folclórico, tratavam de renová-lo e utilizá-lo como caminho para incorporar o “popular” em um canção com forte caráter político, no Brasil a canção engajada partia de um outro modelo, uma vez que assumiu um referencial estético muito particular: a *bossa nova*.

O primeiro passo no Brasil no sentido da constituição de uma canção comprometida politicamente partiu de alguns músicos que haviam feito parte da estruturação do movimento da *bossa nova*, em fins da década de 1950, mas que, ao longo da década de 1960, e especialmente a partir da experiência do governo João Goulart, que apontava para uma série de reformas sociais que buscavam incorporar as massas na política, começaram a questionar as temáticas das canções bossa-novistas, muito vinculadas ao universo pequeno-burguês da zona sul carioca. Como afirma Marcos Napolitano, “o excessivo ‘otimismo’ da bossa nova passou a ser repensado. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da bossa nova junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la”. (NAPOLITANO, 2001: 22).

Para esse conjunto de compositores, dentre os quais podemos destacar Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, o projeto a ser defendido deveria manter as conquistas estéticas da *bossa nova* e o referencial de modernidade que ela havia trazido para o seio da música popular brasileira, mas revolucionar suas temáticas, de forma a criar canções que incorporassem nas letras questões sociais.

O dilema que se apresentava a esse músicos que buscavam o engajamento de suas canções estava em como adequar a forma a um conteúdo conscientizador. Nesse sentido, buscou-se a aproximação estética com sonoridades entendidas como mais características do “popular”, especialmente com o samba de morro, visto como uma das expressões fundamentais da “nacionalidade”. No entanto, embora houvesse essa preocupação, as sonoridades tidas como “populares” precisavam, para grande parte dos músicos, serem submetidas aos filtros da modernidade bossa-novista, de modo a se enquadrar aos padrões estéticos “sofisticados” estabelecidos pelo movimento. Como aponta Marcos Napolitano:

*Ao lado do cinema e do teatro, que, diga-se, nunca conseguiram romper certos limites quantitativos e qualitativos de audiência, a música poderia se transformar no grande*

*veículo ideológico de mobilização de massa, pois já possuía um nível de popularidade considerável, desde a 'era do rádio', nos anos 1930. Na visão dos intelectuais do movimento estudantil, dois caminhos se abriam para atingir tal objetivo: incorporar as técnicas musicais ligadas à bossa nova, fundindo-as com o material musical folclórico e tradicional, e/ou expurgar a sofisticação técnica das canções direcionadas às massas populares, utilizando-se dos gêneros e estilos consagrados com fins puramente exortativos. Ao mesmo tempo que deveria buscar a justa adequação entre forma e conteúdo para transmitir uma mensagem ideológica adequada ao ideário reformista, a música popular deveria ter um papel ativo no processo de 'nacionalização' dos produtos culturais. (NAPOLITANO, 2001: 22).*

Esse setor da *bossa nova* que se politizou passou a ser chamado de *bossa nova* “participante” ou *bossa* “nacionalista”. E embora seu ideal de fazer da canção um instrumento de intervenção política a aproximasse de seus congêneres latino-americanos, seu modelo estético a distanciava da canção folclórica que naquele momento começava a caracterizar o universo sonoro da *nueva canción latino-americana*.

Agora, não me parece suficiente apontar como explicação para as dificuldades da canção engajada brasileira em estabelecer diálogos e conexões com suas similares de outros países latino-americanos as distâncias que se estabeleceram do ponto de vista estético ou mesmo elementos como a barreira linguística, que isolava o Brasil em meio a uma ampla circulação pelo mercado latino-americano de canções em espanhol.

A verdadeira distância que se estabelecia nesse cenário de florescimento da canção engajada na década de 1960 me parece estar na questão política. Embora a canção comprometida tenha surgido no Brasil em meio a esperanças de transformações políticas alimentadas pelo governo de João Goulart, muito rapidamente a realidade a ser enfrentada era a de uma ditadura militar no poder.

O fato de o Brasil ter passado já em 1964 por um golpe militar e pela instalação de um regime ditatorial fez com que as experiências políticas dos compositores engajados brasileiros se distanciassem daquela de seus vizinhos. Embora a discussão da revolução fosse o grande norte, e a inspiração da Revolução Cubana alimentasse esperanças em todas as partes do continente sobre as possibilidades de promover mudanças sociais profundas, enquanto em países como a Argentina, o Chile e o Uruguai se viviam períodos de liberdade, mesmo que relativa, o Brasil já se via mergulhado em uma ditadura. Se nos países vizinhos a grande questão

era a conscientização das massas no sentido de as mobilizar para a promoção de transformações sociais ou da revolução, no Brasil já se tratava de articular a resistência a um governo autoritário.

A distância das experiências afastava o Brasil dos discursos das canções de seus vizinhos. E foi justamente no momento em que a situação política nos países latino-americanos sofreu uma radical e violenta transformação, com a eclosão de golpes militares na maioria dos países, que o estabelecimento de uma experiência comum de resistência vai acabar promovendo uma série de tentativas de artistas brasileiros de estabelecer diálogos e contatos com a *nueva canción latino-americana*.

### **3. As tentativas de conexões da canção engajada brasileira com a *nueva canción* na década de 1970<sup>3</sup>**

Ainda na década de 1960, já era possível identificar algumas tentativas, ainda que bastante tímidas, de aproximação da canção engajada brasileira com o universo da *nueva canción latino-americana*. Talvez o exemplo mais significativo seja o do álbum *Canto Geral*, lançado por Geraldo Vandré pela gravadora Odeon, em 1968. Neste disco, que anunciava uma ruptura que se consolidaria definitivamente com a apresentação, naquele mesmo ano, da canção “Caminhando” no *III Festival Internacional da Canção Popular (FIC)*, Vandré radicalizava seu discurso político, incorporando nas letras das canções referências diretas à revolução e à luta armada. E justamente nesse momento de radicalização, do ponto de vista musical encontramos um claro diálogo das canções de Vandré com as sonoridades da *nueva canción*. (NAPOLITANO, 2001: 294) (GOMES, 2015: 177-180).

No entanto, se já aparecem nos anos 1960 algumas experiências pioneiras, será somente na década de 1970 que as efetivas conexões da canção engajada brasileira com a *nueva canción latino-americana* se estabelecerão.

O ano de 1973 é sem dúvida um divisor de águas no cenário político latino-americano, por conta da eclosão de golpes militares no Uruguai e no Chile, que instalaram ditaduras no

---

<sup>3</sup> Esse tópico aprofunda algumas questões já apontadas no quarto capítulo da minha dissertação de mestrado, anteriormente já citada, intitulado “El canto de ustedes que es el mismo canto: a inserção do Brasil no universo da canção engajada latino-americana”.



poder. Especialmente a experiência chilena marcou profundamente as esquerdas latino-americanas, já que o golpe militar punha fim aos três anos de governo socialista da Unidade Popular, coligação de partidos de esquerda que chegou ao poder pela via eleitoral ao eleger seu candidato Salvador Allende. O golpe liderado pelo general Augusto Pinochet, que levou à morte do presidente Salvador Allende e a uma imediata sucessão de crimes – dentre os quais o emblemático assassinato do músico Víctor Jara, que se tornou uma espécie de mártir da *nueva canción latino-americana* – resultou numa comoção internacional, com a articulação em várias partes do mundo de movimentos de solidariedade ao povo chileno, que buscavam denunciar as atrocidades do novo regime e acolher as vítimas da ditadura, especialmente aquelas que se viram obrigadas a se exilar diante do recrudescimento da repressão.

E, não por acaso, é justamente nesse momento que podemos detectar importantes tentativas da canção engajada brasileira de se conectar com o universo musical da *nueva canción latino-americana*, num movimento que pode ser claramente evidenciado a partir da análise do álbum lançado pelo compositor Sérgio Ricardo em 1973.

#### **4. O álbum Sérgio Ricardo (1973)**

Sérgio Ricardo foi um dos grandes protagonistas do processo de invenção da moderna música brasileira. Ator, diretor de cinema, compositor, cantor, instrumentista, artista plástico, Sérgio começou sua carreira discográfica ainda antes da eclosão da *bossa nova*, com o álbum *Dançante no. 1* (1958), e depois foi acolhido pelo movimento da zona sul carioca, já que sua obra já anunciava a modernidade musical que se tornaria a marca da *bossa nova*.

Em seus discos da década de 1960<sup>4</sup>, Sérgio Ricardo consolidou definitivamente um modelo de canção comprometida que, embora não abrisse mão dos princípios estéticos modernizantes da *bossa nova*, tratava de atualizar seus temas, incorporando aquilo que era entendido como expressão do “nacional” e do “popular”. Sua canção “Zelão”, lançada em 1960 no disco *A Bossa romântica de Sérgio Ricardo*, pode ser considerada um marco inaugural da canção engajada brasileira.

---

<sup>4</sup> Ao longo da década de 1960, Sérgio Ricardo lançou seis discos: *A Bossa Romântica de S. Ricardo* (1960), *Depois do Amor* (1961), *Um SR. Talento* (1963), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), *Esse Mundo é Meu* (1964) e *A Grande Música de S. Ricardo* (1967).

A carreira de Sérgio Ricardo, no entanto, sofreria um grande revés a partir de 1967. No momento em que a política brasileira caminhava para um processo de intensificação da violência, da repressão e da censura que culminou na promulgação do Ato Institucional nº 5, a música brasileira também passava por uma reestruturação. Os festivais da canção, transmitidos pela televisão e fortemente atrelado aos interesses comerciais das grandes gravadoras, se tornaram um espaço central de veiculação da canção engajada, e passaram inclusive a ser arena para o enfrentamento de projetos estéticos e políticos.

O surgimento de novas correntes e propostas no campo da moderna música popular brasileira colocavam em questão o modelo de canção engajada que havia se construído no início da década, e que tinha na “bossa nacionalista” de Sérgio Ricardo seu exemplo maior. Os limites desse projeto vão se explicitar no *III Festival da Música Popular Brasileira*, de 1967, em que Sérgio Ricardo, durante a apresentação da canção “Beto bom de bola”, quebrou seu violão e o lançou sobre a plateia.

O episódio se tornaria uma grande questão para a carreira de Sérgio Ricardo<sup>5</sup>. Ao mesmo tempo em que foi sinal da renovação dos públicos e circuitos da canção engajada brasileira e das dificuldades do compositor de se encaixar no novo cenário, significou também um corte radical em sua carreira. Sérgio Ricardo se afastou dos circuitos midiáticos e sua figura foi cada vez mais marginalizada no contexto da MPB, então no início de seu processo de institucionalização.

Após vários anos sem gravar, Sérgio Ricardo voltou ao disco em 1971, quando lançou pelo selo Equipe o LP *Arrebentação*. Seu retorno discográfico trouxe, no entanto, um novo projeto autoral, que em grande medida se afastava do modelo da “bossa nacionalista” desenvolvido pelo compositor na década anterior. O contexto político era outro, e o Brasil se via mergulhado nos “anos de chumbo”. A escalada de violência era crescente, a luta armada, via de enfrentamento à ditadura escolhida por vários grupos da esquerda, vivia seu momento crucial. A obra engajada de Sérgio Ricardo se reinventava a luz do novo cenário.

O projeto de radicalização do discurso político de enfrentamento à ditadura inaugurado em *Arrebentação* se concretizou com o disco *Sergio Ricardo*, produzido e arranjado pelo compositor e lançado em 1973 pela gravadora Continental. O álbum contou com a participação,

---

<sup>5</sup> O episódio do violão é o grande tema da autobiografia escrita pelo compositor: RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

ao lado de Sérgio Ricardo (que além de cantar tocou piano, viola e violão), dos músicos Piri (viola, violão, rebeca e bandolin), Fred (piano e flauta doce), Cássio (baixo e viola), Franklin (flauta) e Paulinho de Camafeu (percussão).

O nome dos músicos aparece em vermelho, destacados na capa do álbum, numa arte feita pelo artista Caulos que traz ainda uma fotografia de Sérgio Ricardo tirada no festival em que ocorreu o fatídico episódio do violão. Mas a foto é reproduzida com uma intervenção, em que a boca de Sérgio Ricardo aparece recortada, dando a sensação de estar coberta por uma tarja. E o pedaço da fotografia recortado aparece abaixo da imagem principal sendo carregado por um pequeno homenzinho azul (Imagem 1).



Imagem 1: a capa do LP *Sérgio Ricardo* (1973)

(Fonte: <http://www.sergioricardo.com/>)

O cantor silenciado, tanto pela ditadura, que tratava de perseguir e censurar todos os artistas que faziam da sua arte instrumento de enfrentamento político, quanto pela própria indústria cultural, que a partir do episódio do violão tratou de marginalizar completamente Sérgio Ricardo, era agora o protagonista de um projeto no qual esse silêncio vai se transfigurar em material de reflexão.

É o que se evidencia na canção que abre o disco: “Calabouço”, uma homenagem ao estudante Edson Luís de Lima Souto, assassinado por militares em 28 de março de 1968 durante a invasão do Restaurante Central dos Estudantes, conhecido justamente como “Calabouço”,

episódio que se tornou verdadeiro símbolo do processo de fechamento político que culminou naquele ano na promulgação do AI-5.

A letra da canção, da qual foi extraído o verso “do canto da boca escorre metade do meu cantar” que intitula este trabalho, trata justamente dos impasses do cantador silenciado, o que se evidencia claramente no refrão “olha o vazio nas almas / olha o violeiro de alma vazia”, e especialmente no verso “cala a boca moço”, insistentemente repetido ao longo de toda a canção.

Essa canção é bastante representativa do teor do disco, que aponta para uma intensa radicalização do discurso político na obra de Sérgio Ricardo, e também para o impasse vivido pelo artista, em vários sentidos silenciado. O álbum reúne uma série de canções contundentes que abordam, às vezes de maneira bastante direta, a violência e a repressão que marcavam o contexto ditatorial daquele momento, apresentando em suas letras um cantador amargurado que, embora constantemente reprimido, tenta encontrar brechas pelas quais expressar seu desalento diante da situação social e política de seu país e de seu continente.

O disco traz ainda duas gravações de canções pertencentes a trilhas sonoras feitas por Sérgio Ricardo para o cinema, ainda na década de 1960: “Antônio das Mortes”, parte da trilha feita em parceria com Glauber Rocha para o filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1964, e “Juliana do amor perdido”, canção instrumental feita para produção cinematográfica dirigida pelo próprio Sérgio Ricardo, em 1968.

Mas o que interessa aqui destacar é como, nesse momento de radicalização do discurso engajado, Sérgio Ricardo buscou um diálogo com o universo sonoro e temático da *nueva canción latino-americana*, a essa altura já cristalizada como modelo bem sucedido de cruzamento de arte e política.

Essa conexão se materializa principalmente por meio das canções “Semente” e “Canto americano”. Na primeira, há uma intensa aproximação das sonoridade da *nueva canción*, por meio do arranjo de violão, viola, flauta e percussão. A referência ao universo musical latino-americano é evidente, e a letra trata também de sinalizar esse elemento, principalmente por meio da presença do verso “verde que te quiero verde”, extraído do poema “Romance sonámbulo”, parte do *Romancero Gitano* publicado pelo poeta espanhol Federico Garcia Lorca em 1928.

Garcia Lorca foi assassinado no contexto da Guerra Civil Espanhola (1936-1939), cujo imaginário de resistência e luta contra o autoritarismo se tornou uma referência fundamental

nas lutas políticas nas décadas de 1960 e 1970, sendo incorporado inclusive no universo da *nueva canción*, a partir da gravação de canções espanholas produzidas sob impacto da guerra<sup>6</sup>. A presença do verso na canção de Sérgio Ricardo o conecta, deste modo, a todo esse imaginário de resistência produzido na década de 1930 e reinterpretado no contexto das lutas contra as ditaduras na América Latina.

O verso da canção “Semente” aponta ainda para uma questão fundamental: o canto em espanhol, marco de ruptura fundamental que se explicitará completamente em “Canto americano”, canção que traz já em seu título o projeto de colocar em diálogo os “hermanos” dos países vizinhos, de modo a afirmar uma identidade latino-americana.

A canção abre com uma espécie de coro gregoriano, sem instrumentação, acompanhado da leitura de um poema por Sérgio Ricardo, com uma estética que lembra muito as gravações feitas por Pablo Neruda de seus próprios poemas. O texto trata de afirmar veementemente a identidade latino-americana:

*Mi canto es americano*

*Es un grito, un vuelo de pájaro*

*Es vuelo blanco bajo el cielo*

*Mi cielo es americano*

*Por donde vuela blanca esperanza*

*Esperanza blanca de todo el pueblo*

*Mi pueblo es americano*

*Blancas manos blancas sonrisas*

*Mientras el negro por los cabellos*

*Mis negros americanos*

*Color de hermanos de negro dolor*

*Bésame rosa de sangre*

*Rojo es el color del alma*

---

<sup>6</sup> Um exemplo da presença na *nueva canción* do imaginário de resistência da Guerra Civil Espanhola é o álbum do músico chileno Rolando Alarcón intitulado *Canciones de la Guerra Civil española* (Tiempo, 1968).



O espaço de construção poética da canção é a América Latina, e todas as estrofes abrem com afirmações identitárias: “mi canto es americano”, “mi cielo es americano”, “mi pueblo es americano”, “mis negros americanos”. O canto, a natureza, o povo, tudo se afirma como espaço de americanidade. A América Latina é o espaço das esperanças que devem ser defendidas por seu povo mestiço.

Ao final do trecho recitado, entra o violão, emulando o som de um berimbau, acompanhado de sopros e percussão e de um contracanto de Sérgio Ricardo, num arranjo bem típico do universo sonoro da canção engajada brasileira. O arranjo, no entanto, vai se transformando ao longo da canção, progressivamente incorporando elementos da sonoridade da canção latino-americana, chegando cada vez mais perto dos modelos sonoros da *nueva canción*. A canção faz, deste modo, no próprio percurso sonoro, um movimento que parte do Brasil e segue rumo a outras regiões da América Latina, transfigurando em som o discurso que é afirmado na letra:

Mi dolor americano  
Es el canto de los senderos  
Del hombre campo por los caminos

Mi camino americano  
Es abrirlo de las amarras  
Mano en la mano del hombre hombre

Hombre hombre americano  
Eres pájaro cautivo en la tierra  
Que tiene ganas de vuelo blanco

Vuelo blanco americano  
En la noche negra de su dolor

Bésame rosa de sangre  
Rojo es el color del alma.

O homem americano, cativo em sua terra, nutre o desejo por libertação, de “voos livres sem amarras”. Brasileiros e demais povos do continente se irmanam na luta contra a opressão e no desejo de emancipação.

Com “Canto americano”, canção autoral composta integralmente em espanhol, Sérgio Ricardo buscava romper as barreiras estéticas, linguísticas e mesmo políticas que afastavam o Brasil do restante da América Latina, assumindo um lugar protagonista num movimento de conexões transnacionais que ganhou enorme fôlego na década de 1970, a partir dos diálogos estabelecidos por grandes nomes da MPB, como Elis Regina, Milton Nascimento e Chico Buarque, com artistas cubanos, argentinos, chilenos.

Nesse momento, a busca de inserção do Brasil no cenário da canção engajada latino-americana foi vista como uma estratégia importante de posicionamento político. A presença de elementos de uma estética musical e especialmente do canto em espanhol na obra de Sérgio Ricardo e de vários artistas da MPB foi entendida como instrumento de posicionamento ideológico, já que apontavam para o diálogo com a *nueva canción*, que começava a ser conhecida e divulgada também no Brasil.

Num contexto em que preponderava, em toda a América Latina, a necessidade de resistir aos regimes ditatoriais que se impunham por meio de repressão e violência, o canto brasileiro, ao se lançar no estabelecimento de diálogos e conexões, arriscava se tornar um “canto americano”.

### Referências Bibliográficas

CONCAGH, Tiago Bosi. *Pois é, pra quê: Sidney Miller e Sérgio Ricardo entre a crise e a transformação da MPB (1967-1974)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CONTIER, Arnaldo Daraya. “Sérgio Ricardo: modernidade e engajamento político na canção”. In: NAPOLITANO, M.; CZAJKA, R.; MOTTA, R. (org.) *Comunistas brasileiros: cultura política e produção cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

DONAS, Ernesto; MILSTEIN, Denise. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginarios y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.

GARCÍA, María Inés. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

GARCIA, Tânia da Costa. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001.

PACE, Eliana. *Sérgio Ricardo: canto vadio*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

RICARDO, Sérgio. *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.