



GONZAGUINHA E “LIBERTAD MARIPOSA”: UMA CONEXÃO COM A NOVA TROVA CUBANA¹

GONZAGUINHA Y “LIBERTAD MARIPOSA”:
UNA CONEXIÓN CON A NUEVA TROVA CUBANA

GONZAGUINHA AND “LIBERTAD MARIPOSA”:
A CONNECTION WITH THE NUEVA TROVA CUBANA

Rodrigo Lauriano Soares² 

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O presente artigo reflete sobre a aproximação de Gonzaguinha com o movimento de renovação musical cubano, a Nova Trova Cubana, sobretudo a partir da análise da música “Libertad Mariposa”, lançada em 1980 no disco *De volta ao começo*. “La festivida”, censurada em 1973, também é analisada como um dos primeiros momentos da conexão de Gonzaguinha com os movimentos de renovação musical de outros países da América Latina, que surgem no final da década de 1960. O objetivo é analisar um fragmento das conexões culturais estabelecidas por artistas brasileiros com esses movimentos, durante o regime militar brasileiro, a fim de compreender alguns dos significados dessa aproximação artístico-cultural. Como estratégia metodológica, se optou por comparar alguns dos significados das músicas em questão com os discursos da imprensa brasileira sobre Gonzaguinha e suas produções musicais. Esses casos contribuem para pensar a circulação das vertentes da *Nueva Canción* na resistência cultural à ditadura militar brasileira.

Palavras-chave: Nova Trova Cubana; América Latina; Ditadura militar; Gonzaguinha; Nueva Canción Latino-americana.

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la relación de Gonzaguinha con el movimiento de renovación musical cubana, la Nueva Trova Cubana, especialmente a partir del análisis de la canción “Libertad Mariposa”, lanzada en 1980 en el disco *De volta ao começo*. También se analiza “La

¹ Este artigo é uma adaptação de um dos subcapítulos da minha dissertação de mestrado, intitulado “A América Latina em Gonzaguinha”. Ver mais em: SOARES (2022)

² Mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), com bolsa do CNPq. E-mail: rodrigolauriano.s@gmail.com

festivida”, censurada en 1973, como una forma de presentar uno de los primeros momentos de la vinculación de Gonzaguinha con movimientos de renovación musical en otros países latinoamericanos, que surgen a fines de la década de 1960. El objetivo es analizar un fragmento de las conexiones culturales establecidas por los artistas brasileños con estos movimientos, durante el régimen militar brasileño, para comprender algunos de los significados de este enfoque artístico-cultural. Como estrategia metodológica, opté por comparar algunos de los significados de las canciones en cuestión con los discursos de la prensa brasileña sobre Gonzaguinha y sus producciones musicales. Estos casos contribuyen a pensar la circulación de las vertientes de Nueva Canción en la resistencia cultural a la dictadura militar brasileña.

Palabras clave: Nueva Trova Cubana; América Latina; Dictadura militar; Gonzaguinha; Nueva Canción Latinoamericana.

Abstract: This article seeks to reflect on Gonzaguinha’s approach to the Cuban musical renewal movement, *Nueva Trova Cubana*, especially from the analysis of the song “Libertad Mariposa”, released in 1980 on the album *De volta ao começo*. “La festivida”, censored in 1973, is also analyzed as a way of presenting one of the first moments of Gonzaguinha’s connection with musical renewal movements in other Latin American countries, structured in the late 1960s. The objective is to analyze a fragment of the cultural connections established by Brazilian artists with these movements, during the Brazilian military regime, to understand some of the meanings of this artistic-cultural approach. As a methodological strategy, I chose to compare some of the meanings of the songs in question with the speeches of the Brazilian press about Gonzaguinha and his musical productions. These cases contribute to thinking about the circulation of the *Nueva Canción* strands in the cultural resistance to the Brazilian military dictatorship.

Keywords: Nueva Trova Cubana; Latin America; Military dictatorship; Gonzaguinha; Nueva Canción Latinoamericana.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200707](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2022.200707)

Recebido em: 04/08/2022
Aprovado em: 27/12/2022
Publicado em: 31/12/2022

1 Introdução

No Brasil, Chile, Argentina, Cuba e Uruguai, entre o final da década de 1960 e início da década de 1970, muitos músicos buscaram direcionar suas canções para temáticas que abarcassem problemas históricos, políticos,

sociais, culturais e econômicos de suas respectivas sociedades ou do mundo. Houve também uma pretensão de afirmar uma identidade nacional, o que pode ser identificado em canções que exaltam e homenageiam desde o povo até personagens vistos como heróis. Outro tema explorado por esses artistas foi a sonoridade das músicas, o que implicou em novas elaborações estéticas, como a introdução de instrumentos, ritmos e gêneros musicais. No caso do Brasil, isso foi representado em grande parte pela Música Popular Brasileira (MPB). Já nos países vizinhos, a maioria desses movimentos de renovação musical foi englobada pelo termo *Nueva Canción*.

A proposta deste artigo é apresentar uma das conexões estabelecidas por artistas brasileiros com um desses movimentos, a Nova Trova Cubana. Para isso, optei por analisar duas canções de Gonzaguinha, “La festívada” (1973) e “Libertad Mariposa” (1980)³, utilizadas como objetos privilegiados de análise para compreender alguns dos significados desse diálogo. Em “Libertad Mariposa” esse diálogo é explícito, enquanto em “La festívada” não há uma clareza sobre qual vertente da *Nueva Canción* poderia ter influenciado o compositor, principalmente por ter sido censurada e não ter sido gravada posteriormente, mas ela é fundamental para apontar um dos primeiros momentos de Gonzaguinha em busca dessa conexão.

Nesse sentido, o intuito é refletir como essas produções foram tentativas de representar e afirmar o Brasil como parte integrante da América Latina. Nos últimos anos, a historiografia brasileira teve contribuições de pesquisadores atentos para questões relacionadas ao tema deste artigo. Em sua maioria, essas investigações buscaram diálogos entre os movimentos da *Nueva Canción* que se manifestaram nos países do Cone Sul. As produções estão presentes no campo da História Social e Cultural (GARCIA, 2021; GOMES, 2013; WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2016), da Sociologia (CUNHA, 2019) e da Música (TEÓFILO, 2016), apresentando uma diversidade de perspectivas e metodologias nos estudos de seus objetos.

³ “Libertad Mariposa” pode ser encontrada em: GONZAGA JÚNIOR, Luiz. **Libertad Mariposa**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n83qIXqNY9I>. Acesso em: 03/11/2022. Quanto a “La Festívada”, a obra não chegou a ser gravada.

Ademais, vale ressaltar algumas pesquisadoras que se dedicaram a estudar as músicas e a vida de Gonzaguinha, como Andrea Lopes (2009) e sua dissertação intitulada “Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)”; Geania Nogueira de Farias (2011) com a dissertação “Imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha”; e Gabriela Buscácio (2016), que traz em sua tese uma comparação biográfica e musical interessante entre Gonzaguinha e Cazuza, sob o título “O tempo não para: A década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza”. Esta última pesquisa é a que tomei como referência para compreender melhor a trajetória pessoal e artística do músico.

O cantor carioca teve uma grande relevância como representante da canção engajada, sobretudo na década de 1970, mas é pouco explorado pela historiografia sobre sua relação com as vertentes da *Nueva Canción*.

Sobre a estratégia metodológica adotada para este artigo, tomo a perspectiva da historiadora Tânia da Costa García (2021), que chama atenção para a importância do arcabouço teórico da História Cultural que contribuiu na análise dos discursos presentes em diferentes suportes escritos. A autora também fala de um olhar meticuloso do historiador sobre essas fontes, que podem então evidenciar “disputas e/ou inserções entre os campos de força que atuam sobre a obra desde o processo de produção, circulação até sua apropriação pelos consumidores” (GARCIA, 2021, p. 33). Em seguida acrescenta:

A música popular urbana e a imprensa escrita constituem índices identitários das sociedades modernas. A história de ambas se configura vinculada ao processo de urbanização e ao desenvolvimento dos recursos tecnológicos. Presentes intensamente no nosso cotidiano, expressam visões de mundo as mais diversas e mobilizam diferentes tipos de escuta, escrita e leitura, constituindo-se em fonte privilegiada para o estudo destas sociedades. (GARCIA, 2021, p. 33-34)

Me ancoro então nessa ideia de Garcia, em que essa busca pelos significados de determinada produção musical deve ser feita nos discursos que se articulam no seu entorno. As considerações da autora ajudam a explicitar as intenções que tive ao comparar as músicas selecionadas com determinadas matérias da imprensa brasileira. O que quero dizer é que

esse estudo se propõe a olhar a reverberação que essas produções tiveram no contexto brasileiro, não só a produção musical por ela mesma e sua relação com o contexto artístico-cultural. O historiador Luís Felipe Fernandes Afonso, em seu artigo *Pensando as relações entre música e História* (2021), discorre de forma semelhante sobre essa forma de conceber a relação entre História e música:

Devemos ter atenção para não cairmos no erro de pensar que apenas os artistas estavam envolvidos no processo de criar suas músicas ou em transformá-las em canções. Há também um conjunto de personagens – que vão desde outros músicos e seus fãs aos críticos e produtores musicais – que influenciam de maneira direta ou indireta no trabalho musical. Por isso a importância de se pensar todo o contexto em que a música foi produzida e como foi sua recepção. (AFONSO, 2021, p. 97)

Nesse sentido, para historicizar o diálogo de Gonzaguinha com a Nova Trova Cubana na resistência cultural brasileira, optei por esse viés de pensar outros agentes e espaços envolvidos nesse processo, para além dos artistas, seus discos, suas músicas e apresentações. Acredito que, para uma reflexão da música nesse contexto, enquanto instrumento simbólico da resistência cultural, essa perspectiva constrói uma narrativa diferente do que foi proposto em trabalhos similares de outros autores, aqui já mencionados, e amplia a percepção desse diálogo musical.

A estrutura deste trabalho é composta por quatro seções, além da introdução e considerações finais. Na primeira, traço um panorama sobre o processo de desenvolvimento da Nova Trova Cubana, indicando as principais características de sua formação e de sua sonoridade. Na segunda seção, exponho alguns exemplos de outros diálogos de artistas brasileiros com os movimentos da *Nueva Canción* e ressalto como essa escolha esteve atrelada a um posicionamento contra o regime militar brasileiro. A análise de “La festividad” é apresentada na terceira seção, como um dos primeiros momentos de Gonzaguinha em busca de um diálogo com o universo da *Nueva Canción*, além de chamar atenção para a forma como o artista incorporou alguns desses elementos culturais. Na última, procuro demonstrar como a música “Libertad Mariposa” reflete um sentimento de distanciamento do Brasil, não só com Cuba, mas com a América Latina, o

que por sua vez aponta para as intenções de Gonzaguinha e o significado dessa produção para aquele contexto.

2 Breve panorama sobre a Nova Trova Cubana

Diferente de como ocorreu no Uruguai, na Argentina e no Chile, o estabelecimento de uma diretriz artística-cultural no território cubano, em torno da música popular, foi elaborada por instituições estatais e realizada através de um governo socialista já firmado há alguns anos. Com a Revolução Cubana em 1959 e a entrada para o bloco socialista em 1961, o governo cubano começou a investir na busca de uma definição e de empregar “[...] uma política cultural baseada nos preceitos do realismo socialista soviético” (VILLAÇA, 2000, p. 251)⁴. Por esse caminho de institucionalizar a política cultural, inicialmente realizaram ações “que visavam promover a centralização e o corporativismo no meio artístico” (VILLAÇA, 2000, p. 251).

O que auxiliou para alavancar o processo de renovação musical foi uma viagem de Alfredo Guevara, então diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica (ICAIC)⁵, ao Brasil em 1968. Além desse fato surpreendente diante de como estavam as conjunturas nacional e global, ele também apresenta uma curiosidade sobre algumas características da base em que se desenvolveu a Nova Trova Cubana. Nessa visita, segundo a historiadora Villaça, Alfredo ficou encantado com a dimensão que a música popular brasileira tinha no cenário cultural, como os festivais e programas de TV, o entusiasmo do público, os filmes nacionais, que tinham suas trilhas

⁴ A escolha por priorizar o artigo de Villaça está relacionada à interlocução que sua pesquisa promove ao enfatizar uma grande influência da música brasileira, principalmente do Tropicalismo, para o desenvolvimento da Nova Trova Cubana. Isso também auxilia na ideia de circulação cultural dos movimentos de renovação musical latino-americanos. A utilização de seu artigo em detrimento de sua tese (VILLAÇA, 2000) se deu por conta da síntese que o artigo traz, o que facilita para apenas localizar o autor sobre como surgiu e o que foi a Nova Trova Cubana. Reconheço que há uma extensa bibliografia de autores e autoras cubanas que tratam da Nova Trova, essa sessão foi baseada apenas no artigo de Villaça pois a intenção é a de localizar brevemente o leitor sobre o movimento, já que o ponto central do artigo é a análise sobre Gonzaguinha.

⁵ O ICAIC foi criado em 1959.

sonoras produzidas por grandes compositores, e a participação da juventude.

Ao retornar para Cuba, o diretor do ICAIC começou a incentivar a produção de músicas para filmes nacionais e com isso fundou o *Grupo de Experimentación Sonora (G.E.S)* em 1969. O G.E.S. não tinha somente a intenção de fazer música para cinema, esse foi um espaço em que também eram promovidas aulas de música para desenvolver o potencial desses artistas, que em sua maioria eram jovens. A tarefa desses músicos era a de promover uma canção que pudesse construir uma nova identidade para a sociedade cubana, frente aos anseios do próprio governo de firmar a ideologia socialista como parte integrante da cultura cubana⁶. Com um grande reconhecimento do público e o sucesso das músicas em trilhas sonoras de filmes, as inovações propostas por esses artistas passaram a ser consideradas como um marco do surgimento de uma nova expressão artística, a Nova Trova Cubana, recebendo abertamente o apoio do governo. Dois nomes que tiveram grande relevância para o movimento foram Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, ambos que serão abordados mais adiante.

No artigo de Villaça, a autora traça aproximações da Nova Trova com o Tropicalismo, apresentando as influências deste último para o movimento cubano. Tendo como uma das características principais do Tropicalismo a mistura de ritmos, estilos e gêneros musicais, isso também repercutiu nas canções da Nova Trova. Segundo a historiadora:

A 'geleia geral' cubana, especialmente se observarmos as canções da Nova Trova produzidas pelos músicos quando estes estavam reunidos no G.E.S., poderia ser decomposta em duas principais vertentes. De um lado, a tradição da música popular cubana (gêneros dançantes como a *salsa*, o *danzón* e o *son*; ou a tradição romântica, da qual o *filin* faz parte) e, de outro, a tendência de aproximação ao *pop* internacional e às principais tendências da época, a saber: o estilo Beatles (mais especificamente os procedimentos da banda, como o aproveitamento sinfônico de melodias modais e cantigas nos arranjos); o rock associado à exploração de timbres elétricos e eletrônicos; o canto quase falado,

⁶ No entanto, os artistas não foram totalmente coniventes com essa perspectiva. Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, dois nomes que se destacaram na Nova Trova Cubana, presentes desde a criação do G.E.S., produziram músicas nesse período que possuíam críticas ao governo, colocando-os sob vigilância do aparelho estatal. Isso não chegou a impedi-los de dar prosseguimento aos seus trabalhos. Nessa dinâmica de tensão, Pablo Milanés chegou a ser obrigado a realizar trabalhos forçados para o Estado.

ao estilo de Bob Dylan; as improvisações inspiradas no free jazz – e conhecidas em Cuba como *descargas*; as formas de canção de protesto latino-americanas (com destaque para as obras de compositores consagrados como Victor Jara, Carlos Fuentes, Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui, dentre outros) e a MPB, particularmente a batida da *Bossa Nova* e diversos elementos dos arranjos tropicalistas. (VILLAÇA, 2000, p. 265)

A diversidade de gêneros e ritmos incorporados pelo movimento cubano é bem extensa se compararmos com o desenvolvimento de outras expressões artístico-culturais da América Latina. Isso é fundamental para compreender tanto o seu distanciamento com as vertentes da *Nueva Canción* como para visualizar a heterogeneidade entre cada uma delas. Ao mesmo tempo, isso revela como as propostas de canção engajada na América Latina estiveram relacionadas às especificidades das circunstâncias de cada contexto e ao intuito de afirmar uma identidade nacional através da música, o que indica um aspecto caro dessa conjuntura.

3 Os caminhos da resistência cultural brasileira

Gonzaguinha, Milton Nascimento e Chico Buarque são exemplos de artistas que tiveram pontuais conexões, tanto com as músicas da *Nueva Canción* quanto com as características estéticas desse cancionero. Ampliando esse grupo, pesquisas acadêmicas também apresentam esse contato a partir de Geraldo Vandré, Caetano Veloso, Sérgio Ricardo, Elis Regina e do MPB-4⁷. Segundo Caio de Souza Gomes (2013), os diálogos de músicos brasileiros com o universo do cancionero latino-americano podem ser identificados, inicialmente, a partir do disco *Canto Geral* (1968) de Geraldo Vandré. No álbum em questão, Vandré demonstra proximidade com gêneros rurais, como a moda de viola, a guarânia e a toada, além da forma de cantar com a voz empostada e dramática. Também aborda “temas poéticos portadores de uma mensagem política mais ‘explícita’, na

⁷ Com relação ao Sérgio Ricardo e ao MPB-4, estes também foram analisados no mesmo capítulo da minha dissertação em que exploro esta conexão de Gonzaguinha. Ver mais: SOARES, 2022.

qual os motes poéticos funcionam como verdadeiras ‘palavras-de-ordem’, e não como base para o desenvolvimento de narrativas impressionistas” (NAPOLITANO, 2001, p. 231).

Além de Vandr , nessa época temos outros dois casos que apontam para esses primeiros passos em dire o ao diálogo com a *Nueva Canción*. Também em 1968, Caetano Veloso gravou “*Soy loco por ti, América*”, composi o de Gilberto Gil e José Carlos Capinan, que foi lançada em seu segundo disco, *Caetano Veloso*. Essa música representou uma das inova es propostas pelo Tropicalismo, ao mesmo tempo em que indicou uma perspectiva de uma identidade latino-americana, este último que pode ser visto como um elemento comum das características trabalhadas pelas vertentes da *Nueva Canción*. A letra, construída pela mescla de trechos em espanhol e português,   uma homenagem a Che Guevara (*El nombre del hombre muerto*) e uma exalta o ao continente latino-americano. Com um arranjo instrumental que se assemelha aos ritmos caribenhos, esse foi um dos aspectos⁸ da ruptura do Tropicalismo com os preceitos da arte engajada do período, muito atreladas às bases do nacional-popular.

No segundo caso temos a grava o de “Parabi n de la Paloma” por Nara Leão, lançada no disco *Coisas do Mundo* (1969). A música   de autoria de Rolando Alarcón, artista chileno de grande importância para o desenvolvimento da Nova Can o Chilena. Alarcón fez parte do movimento denominado de *Neofloklore*, que explorava a moderniza o da Música T pica chilena nos anos 1960. Ele foi um dos poucos que conseguiu atualizar seu repertório no final da década de 1960, período em que alguns artistas ampliaram os gêneros folclóricos utilizados como base das cria es e introduziram novas temáticas, sobretudo temáticas sociais, como por exemplo Victor Jara (SCHMIEDECKE, 2015, p. 47). No mesmo ano de lançamento do LP de Nara, Rolando Alarcón recebeu men o honrosa no *Primer Festival de La Nueva Canción Chilena*, o qual batizou o movimento

⁸ Me refiro   incorpora o de sonoridades de outros países, introduzindo novos gêneros e ritmos para a constru o das músicas.

chileno. O que é bastante significativo na versão⁹ de Nara são as alternâncias dos versos, entre originais e traduções para o português, mesmo procedimento adotado em “*Soy loco por ti, América*” e que também demonstra a interlocução proposta pela cantora. Fica evidente que a escolha¹⁰ dessa música esteve atrelada a uma tomada de posição política frente ao endurecimento da ditadura.

Nos três casos identifica-se que a intenção de “se debruçar” para a América Latina estava diretamente ligada às mudanças que ocorriam naquele contexto. Um olhar latino-americano se opunha à própria ditadura militar. Por um lado isso estava relacionado a uma reação contra a visão norte-americana¹¹, entendida por alguns opositores do regime como uma perspectiva alienante que era apoiada e disseminada pelos militares, e por outro lado, era uma forma de reconhecimento dos problemas comuns entre os países considerados parte do “terceiro mundo”, que deveriam ser solucionados para melhorar a condição de vida dessas pessoas. Nas análises que veremos a seguir, percebe-se que na década de 1970 os significados dessa busca por um diálogo com a produção musical de outros países da América Latina, sobretudo com os movimentos da *Nueva Canción*, foram se modificando e passaram a expressar um desejo de (re)aproximação.

4 Primeiros momentos da conexão cultural de Gonzaguinha

Gonzaguinha não era um nome novo no cenário artístico-cultural em 1980, quando foi lançada “*Libertad Mariposa*”. Teve diversas músicas censuradas ao longo de sua carreira, iniciada no final dos anos 1960, fez

⁹ Essa mesma versão foi gravada pelo conjunto Tarancón em seu primeiro disco, *Gracias a la vida* (1976).

¹⁰ Cabe ressaltar que nesse mesmo disco Nara Leão fez uma versão de uma música *folk* norte-americana, “*Little Boxes*”, composição de Malvina Reynolds, que segundo o texto do LP: “[Nara Leão] critica com bastante humor o cotidiano da sociedade americana (american way of life) referindo-se sobretudo a uma camada social financeiramente privilegiada, que se sucede através das gerações”. A letra foi inteiramente traduzida para português o que indica uma grande diferença com o que foi feito em “*Parabién de la paloma*”. Ela configura uma escolha significativa pela temática da música.

¹¹ Aqui é preciso cuidado, pois não estou me referindo à exclusão ou sobreposição dos elementos da cultura norte-americana. No Tropicalismo esse debate tomou outras direções, como por exemplo a introdução da guitarra elétrica, considerada por alguns artistas da época símbolo do imperialismo norte-americano.

participações pelo MAU (Movimento Artístico Universitário) em circuitos universitários durante os anos de chumbo e também demonstrava uma forte militância contra a ditadura militar. O compositor e intérprete, sobretudo nos anos 1980, era um campeão de vendas de discos e ainda um representante da canção engajada. As músicas de sua autoria, que podem ser identificadas como engajadas nesse período, refletiam o contexto de mudanças políticas, as expectativas que essas geravam e as marcas que a ditadura havia deixado. O que foi caracterizado posteriormente como “canção de abertura”¹².

Para abordar o primeiro caso, que aponta o início do diálogo do compositor com as produções musicais de outros países latino-americanos, é preciso retornar ao início dos anos 1970. A realização do primeiro LP de Gonzaguinha foi pela gravadora Odeon, sendo contratado em 1972 e, “junto com Milton Nascimento, Wagner Tiso e o Som Imaginário e o 14 Bis, passou a fazer parte do *staff* da gravadora que ficava sob responsabilidade do produtor musical Mariozinho Rocha” (BUSCÁCIO, 2016, p. 85). Sobre seu primeiro disco, “Luiz Gonzaga Jr.”, gravado em 1973, o cantor teria enviado 28 músicas para a censura e apenas nove retornaram (BUSCÁCIO, 2016, p. 85). Uma delas foi encontrada em destaque na página inicial do Banco de Dados do Memórias Reveladas¹³, intitulada “La festívda”, uma composição que mescla partes em espanhol e outras em português. Isso serviu como um indício de que Gonzaguinha tentou um diálogo com o universo da *Nueva Canción*. Para perceber essa possível intenção, vale observar o depoimento do cantor para o *Jornal do Brasil*, em junho de 1973 (EM REVISÃO, 1973), em uma reportagem sobre o lançamento de seu LP:

Estou separando todos os meus livros sobre o Nordeste e ouvindo Marcus Pereira, sensacional. E assim como escuto essa música, ouço também a latino-americana. Está havendo uma valorização dessa música. Você nota isso no Milton Nascimento, que pegou a

¹² Segundo Napolitano: “a ‘canção de abertura’ será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média” (2010, p. 391).

¹³ O Centro de Referência das Lutas Políticas no Brasil (1964-1985), denominado Memórias Reveladas, é integrado ao Arquivo Nacional e seu Banco de Dados, que pode ser acessado de forma online. Reúne documentos e informações sobre o acervo arquivístico relacionado à repressão política no Brasil entre 1964 e 1985. Atualmente o documento não está mais disponível em destaque na página inicial do Banco de Dados do Memórias Reveladas, ainda assim é possível encontrar o documento. *ARQUIVO NACIONAL (Brasil)*. Serviço de Censura de Diversões Públicas. *La festívda (A festividade)* - VETADA. Rio de Janeiro, 9 abr. 1973. Banco de Dados Memória Reveladas, BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4074/8.

latinidade há mais tempo. E também por outro lado existe o pessoal da música popular brasileira que está invadindo o mercado da América do Sul, como Néelson Ned e Agnaldo Timóteo. Eu não posso deixar de respirar isso tudo: **as revoluções que acontecem, o sofrimento comum, os gritos de desespero, o domínio que é comum à América Latina.** (EM REVISÃO, 1973, p. 2) [grifo do autor]

É interessante como o cantor demonstra uma consciência política diante dos problemas enfrentados nos países da América Latina, ao mesmo tempo em que reconhece a expansão do mercado para o continente. Quando diz que não pode deixar de respirar o que elenca em seguida, isso reforça como o contexto o influenciava enquanto artista. Esse aspecto, segundo a perspectiva de Fredrik Barth sobre o estado da cultura, aponta como “as ideias que compõem a cultura transbordam os seus limites e se difundem de forma diferenciada, criando uma variedade de agregados e gradientes” (BARTH, 2005, p. 17). A composição de “La festívula”, nesse sentido, pode ser considerada como um efeito do transbordamento da cultura dos países vizinhos, além de transparecer um dos gradientes dessa conexão cultural. Outro aspecto de sua fala que chama atenção é quando menciona a relação de Milton Nascimento com a “latinidade”.

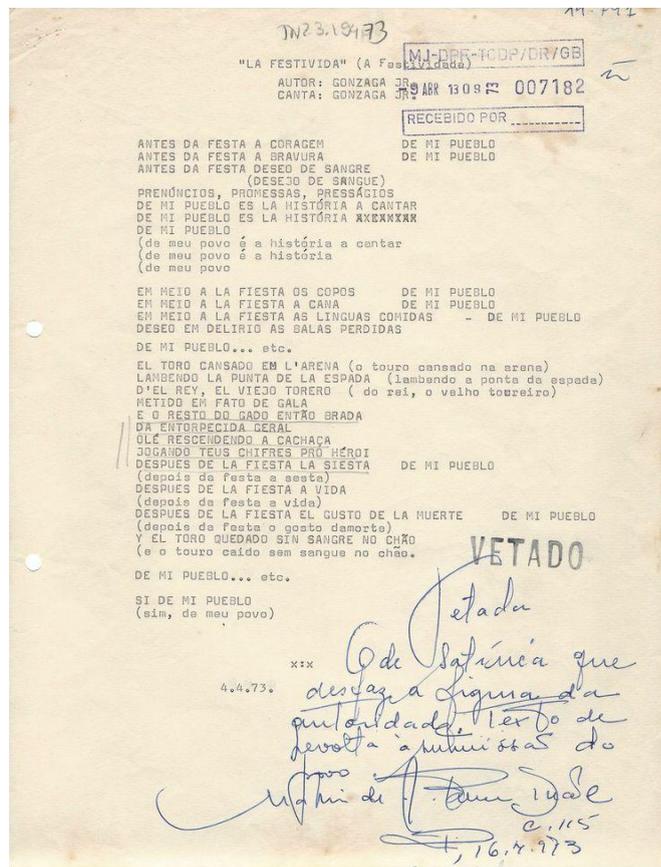
Como comentado, Gonzaguinha ao ingressar na Odeon se tornou parte do elenco do qual Máriozinho Rocha era responsável, sendo Milton um dos outros artistas, o que aponta para possíveis trocas entre eles. Segundo Gomes (2013, p. 183), em 1970 com o disco *Milton*, gravado pela Odeon, aparecem as primeiras aproximações do músico mineiro com uma noção identitária de sujeito latino-americano, como nas músicas “Para Lennon e McCartney” (“Eu sou da América do Sul”) e “Canto latino” (“A primavera que espero / por ti irmão e Hermano / só brota em ponta de cano”)¹⁴. Em 1972, era lançado o disco *Clube da Esquina*, contendo mais duas canções que corroboram para essa perspectiva. Uma delas é a composição do músico espanhol Carmelo Larrea, “Dos Cruces”, que por ser cantada em espanhol traz “a quebra de uma das barreiras fundamentais

¹⁴ As interpretações e os trechos destacados das duas músicas, “Para Lennon e McCartney” e “Canto latino”, foram retirados da dissertação de Caio Gomes. Ver mais em: GOMES, 2013.

que separariam o Brasil do mundo hispânico: a língua” (GOMES, 2013, p. 184). A segunda é “San Vicente”, de Milton Nascimento e Fernando Brant, a qual “abre com uma afirmação da identidade continental com o verso ‘coração americano’” (GOMES, 2013, p. 184). Contudo, o diálogo de Milton Nascimento com a *Nueva Canción* aparece de forma mais clara em 1976, com o lançamento de *Geraes*, também pela Odeon, em que há a gravação de “Volver a los 17”, o clássico da *Nueva Canción* de Violeta Parra em dueto com Mercedes Sosa (GOMES, 2013, p. 184).

Agora, vamos retomar a questão de “La festivida” a partir da análise da letra encontrada (Figura 1).

Figura 1 - Letra da música “La festivida” de Gonzaguinha, vetada pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas. Imagens e documentos do período de 64 a 85.



Fonte: Arquivo Nacional (1973).

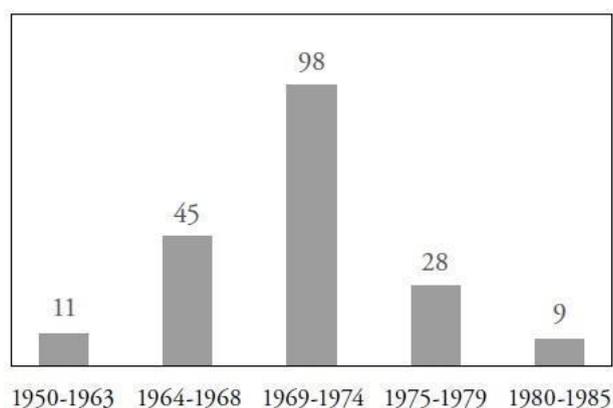
O motivo da censura, conforme o parecer do censor, foi pelo conteúdo da letra apresentar uma “ode satírica que desfaz a figura da autoridade” e por expressar uma “revolta [sic] à humilhação do povo” (ARQUIVO NACIONAL, 1973). Esses comentários provavelmente estão relacionados à

única marcação no documento, referente à quarta estrofe da música: “E o resto do gado então brada / da entorpecida geral / olé recendendo a cachaça / jogando teus chifres pro herói / después de la fiesta la siesta” (ARQUIVO NACIONAL, 1973). Na letra como um todo, sobressai essa humilhação do povo que é representada pela tourada, como o momento central da festa. Assim, a festividade narrada por Gonzaguinha seria uma metáfora para a violência cometida pelas autoridades do regime militar como um ato de entretenimento.

No capítulo 11 do primeiro volume do Relatório da Comissão Nacional da Verdade, sobre as execuções e mortes decorrentes da tortura durante a Ditadura Militar, é apresentado o seguinte gráfico (**Tabela 1**):

Tabela 1 - Tabela geral da Comissão Nacional da Verdade sobre mortos e desaparecidos políticos. Gráfico retirado do primeiro volume do Relatório Final da CNV.

CASOS DE MORTOS POR PERÍODO DE REPRESSÃO



Fonte: Relatório Final da CNV (BRASIL). 2014.

Entre 1969 e 1974 o número de mortes é bem maior do que nos anos anteriores e seguintes, reflexo do endurecimento do regime e, principalmente, do AI-5 em vigor. Caracterizado como “anos de chumbo”, esse período foi marcado por uma série de abusos de poder e uso da violência como instrumento estatal. A música de Gonzaguinha estrutura então uma crítica diante dessa situação, colocando as torturas (tourada), os assassinatos (morte do touro) e a cachaça, para aludir ao estado de embriaguez, como formas de divertimento dos militares, expondo as graves violações aos direitos humanos. Infelizmente, além do veto pela

censura, a música não chegou a ser gravada posteriormente por Gonzaguinha, então não é possível analisar arranjos, melodias e o ritmo pensado pelo artista para perceber se esses elementos estavam dialogando com a estética das vertentes da *Nueva Canción*.

A música faz uma referência à realidade brasileira, mas ela abre margem para uma interpretação das tensões políticas que ocorriam nos países vizinhos, sobretudo o uso excessivo da violência. Assim, atribuo a seguinte hipótese para essa questão: a letra datada de abril de 1973 nos serve como um indício, visto que, nesse período, o Chile encarava um tenso cenário político e econômico, com a radicalização de grupos de direita contra o governo de Salvador Allende (1970-1973), a pressão econômica norte-americana e o aumento da inflação. Essa instabilidade é comentada em uma pequena reportagem no jornal *Opinião*, de janeiro de 1973, intitulada “Chile: o começo da campanha eleitoral” (KALFON, 1973, p. 12). É abordada a insatisfação da direita, perante a presença do general Prats no gabinete militar, e a continuidade dos problemas que haviam estourado na greve de caminhoneiros e comerciantes em outubro de 1972. O destaque do conteúdo é direcionado às eleições para a Câmara dos Deputados e para o Senado que iriam ocorrer em março daquele ano, apontando para as mobilizações dos partidos de direita que buscavam alcançar uma maioria, sendo possível a partir disso iniciar um processo de impeachment. O mandato de Allende iria até 1976 e esse era o último pleito antes do término do governo. No entanto, a coalização de direita não obteve o número necessário para executar seu plano, mas conseguiu diminuir a expressividade da Unión Popular (UP), coalizão partidária de esquerda que foi a base política de Allende.

Então, se observarmos a cronologia dessas mobilizações - que parte da greve de outubro de 1972, depois com as tensões pré-eleições e o que ocorreu nos resultados de março de 1973 - podemos levantar a hipótese de que a composição da letra por Gonzaguinha e sua escolha por essa abordagem se entrelaçam com a conjuntura. Por isso, esse exemplo do contexto chileno se faz necessário, para compreendermos como a

produção de músicas ligadas aos parâmetros da *Nueva Canción* também estavam relacionadas às notícias do que estava acontecendo para além de uma influência musical do período.

O que é relevante para traçar uma aproximação mais direta com a *Nueva Canción* são os elementos que ele usa na letra, como a ênfase ao “povo”, a caracterização de um ambiente rural e, sem deixar passar, o uso do espanhol¹⁵. Esses dois primeiros aspectos são comuns ao que a *Nueva Canción* trouxe como renovação, no que diz respeito aos temas e sujeitos abordados nas canções. No caso da música popular brasileira, isso não era uma questão inovadora, pois tinha sido explorada desde meados dos anos 1960, mas ao trabalhar esses elementos com a língua hispânica esse diálogo fica mais explícito. Diante do depoimento de Gonzaguinha sobre a sua atenção aos demais países da América Latina, o contato com Milton Nascimento a partir da gravadora e o reconhecimento desse artista como grande referência da incorporação da sonoridade desse cancionista, é possível que “La festividad” tenha sido elaborada a partir de determinados aspectos típicos do movimento da *Nueva Canción*. A linguagem é determinante para essa perspectiva levantada, tendo em vista que todas as vezes que fala do “povo” ele escreve “de mi pueblo”. Essa opção pode estar relacionada à amplitude dos sujeitos que vivenciavam essa experiência, sobretudo aos setores populares, levando em consideração as mudanças na teoria social latino-americana que passou a utilizar o conceito de povo em detrimento do conceito de classe social, justamente para abarcar os setores que não seriam especificamente de classe, como indígenas e sujeitos periféricos.

¹⁵ O leitor poderá perceber que Gonzaguinha, tanto nesta letra quanto na de “Libertad Mariposa”, que vemos adiante, o uso do espanhol nem sempre está correto, mas provavelmente de forma proposital. Isso pode ter sido uma intenção do compositor para aproximar o espanhol do português, o que informalmente apelida-se de portunhol.

5 A Mariposa cubana

Outro exemplo desse olhar de Gonzaguinha para a América Latina pode ser identificado pela gravação de “Libertad Mariposa”, lançada em 1980, no lado A do disco *De volta ao começo*, o oitavo LP do cantor é composto de 14 faixas. Segundo uma matéria do *Correio Braziliense*, de junho de 1980, o LP com um mês no mercado já tinha quase alcançado a marca de 150 mil cópias vendidas, número que seria suficiente para ser considerado disco de ouro (MIGUEL, 1980, p 3). Se “La festividade” não pôde ser escutada pelo público, “Libertad Mariposa” conseguiu demarcar e promover o diálogo do cantor com o universo da *Nueva Canción*.

Em algumas músicas do álbum *De volta ao começo* (1980) é perceptível como Gonzaguinha conseguia expressar um otimismo no futuro, por conta do suposto processo de abertura política, mas sem excluir um olhar para o passado, que exaltava àqueles que lutaram contra o período de maior repressão, nos anos de chumbo (BUSCÁCIO, 2016, p. 142). Por exemplo, na letra de “E vamos à luta”, o artista fala sobre a esperança na juventude e no presente para a construção de um futuro melhor. Já em “Achados e perdidos”, o conteúdo se caracteriza como uma denúncia aos mortos e desaparecidos políticos pelo regime (BUSCÁCIO, 2016, p. 141-142).

“Libertad Mariposa” começa com um violão executando uma harmonia lenta e tranquila através de um arpejo, contendo um efeito de modulação para esse instrumento que muda sutilmente a sonoridade original. Logo depois entra a voz de Gonzaguinha e gradativamente é introduzida uma linha melódica oscilante, reproduzida por uma guitarra, que acompanha até o arranjo instrumental aparecer por completo. Nesse momento de mudança, que permanece até o final, a bateria faz uma marcação leve do ritmo junto com o baixo e também há a presença de um xilofone, mas que apenas acentua algumas notas ao fundo. É interessante que nessa virada da música foi interposta a voz de Milton Nascimento

cantando trechos de “Lindo”, uma canção do álbum *Recado* (1978) de Gonzaguinha, o que denomina-se como música incidental. Isso também ocorre em “Questão de Fé”, primeira música do LP, que tem Milton e Ronaldo Bastos cantando “Nada será como antes”.

Agora, vamos nos atentar para a letra de “Libertad Mariposa”:

Ay mi pequeña florecita libertad mariposa
Ven a volar en nuestro jardín tropical
Trae de nuevo la luz y el calor de un tiempo de sol
Esa alegría de colores se derrame por final

Ay mi pequeña florecita libertad mariposa
Posa en los hombros de las gentes
Que andan tan tristes
Haz con que ellos recuerden
Aquellas sonrisas
Que solamente en los niños
Se les ve sonreír

Ay mi pequeña florecita
Danos para sentir tu cuerpo en la danza
Besa estos rostros cansados de tanto llorar
Quédate aquí con nosotros volando,
Volando, volando, volando
Con alas bien abiertas
Y nunca más no nos dejes perderte
Por favor,
¡No más! (GONZAGA JUNIOR, 1980)

Diante desses três versos finais “E nunca mais não nos deixe te perder / por favor / não mais!” (GONZAGA JUNIOR, 1980), é visível como a canção representa uma vontade de reestabelecer laços, esses que foram perdidos por algum motivo. Principalmente nas duas primeiras estrofes, o eu lírico faz um pedido de retorno demonstrando a falta que essa relação faz. A tristeza não é posta como um sentimento individual, mas como uma sensação coletiva, “Pouse nos ombros das pessoas / que andam tão tristes” (GONZAGA JUNIOR, 1980), o que indica uma visão sobre o aspecto emocional da sociedade que o autor aborda. Nos versos seguintes, “Faz com que eles lembrem / daqueles sorrisos / que só nas crianças você as vê sorrir” (GONZAGA JUNIOR, 1980), o sorriso e a criança aparecem como símbolo da esperança, que através dessa reaproximação seria possível relembrar a essas pessoas o que deveriam acreditar, sobretudo para o

futuro. Mas a quem Gonzaguinha estava se referindo? À borboleta¹⁶? De certo modo sim, só que a questão é um pouco maior.

Pelas ações narradas, como voar e pousar, fica claro que se trata de uma borboleta e sua liberdade. Contudo, não podemos ignorar que ele também fala de uma pequena flor. É aí que o sentido se expande. Conhecida aqui no Brasil como lírio-do-brejo, em Cuba é chamada de *flor de la mariposa*, um dos principais símbolos nacionais cubanos¹⁷. Gonzaguinha constrói um duplo significado para “mariposa”, o que então demonstra seu apreço pela relação com Cuba. Na primeira estrofe, ele pede esse retorno de uma forma nostálgica, “Venha voar em nosso jardim tropical / Traga de volta a luz e o calor de um tempo ensolarado” (GONZAGA JUNIOR, 1980), pois aponta que com essa reaproximação poderia ver novamente a luz e o calor de um tempo ensolarado, se referindo ao período anterior à Ditadura Militar. Já nas próximas estrofes, a “mariposa” é colocada como aquela capaz de diminuir o sofrimento do povo brasileiro, que estava cansado de tanto chorar. Nesse sentido, mais do que uma vontade de reestabelecer laços com Cuba, a música expressa a tristeza do distanciamento que houve entre Brasil e Cuba, principalmente por conta da Ditadura Militar e essa aparece também como fator do descontentamento da sociedade brasileira.

Essa conexão entre Gonzaguinha e a Nova Trova fica explícita através de um anúncio do seu show, em Brasília, publicado em março de 1980 no *Correio Braziliense* (SONORA, 1980, p. 19). No texto comenta-se que essa canção foi feita por ele quando esteve em Cuba em 1979¹⁸, como uma homenagem ao músico Pablo Milanés. Esse deslocamento de Gonzaguinha é um ponto fundamental para perceber o caráter fluido da

¹⁶ Por mais que mariposa faça parte do vocabulário da língua portuguesa, mariposa em espanhol significa borboleta.

¹⁷ Em 1936, Cuba recebeu um convite do *Jardín de la Paz*, localizado na cidade de La Plata (Argentina), como os demais países do continente, para que enviasse sua Flor Simbólica Nacional. A escolhida foi a *Mariposa blanca* e assim permaneceu como um importante símbolo nacional para os cubanos.

¹⁸ Além de Gonzaguinha, também participaram da viagem os seguintes artistas brasileiros: Guilherme Araújo, Zezé Motta, Regina Simone, Frederica, Paulinho Nogueira, Marieta Severo, Djavan, Walter Franco, Chico Buarque e Nelson Ayres. Esse elenco foi convidado por Chico Buarque, segundo depoimentos de Zezé Motta e Djavan, para compor um grupo de artistas brasileiros para se apresentarem no Festival de Varadero, um dos mais importantes festivais de arte em Cuba naquela época. A relação entre Chico Buarque e Cuba será explicitada em uma nota mais adiante.

cultura (BARTH, 2005). Através dessa perspectiva, podemos entender que um dos fatores que promoveu a influência da Nova Trova no repertório musical brasileiro foi a circulação de pessoas, principalmente no que diz respeito às trocas culturais. Ainda que a cultura seja um conjunto de ideias e conceitos e tenha “agregados padronizados de algumas ideias compartilhadas”, esse padrão não deve ser visto como “um mosaico de unidades delimitadas e homogêneas internamente” (BARTH, 2005, p. 17). Cabe compreender que os deslocamentos alteraram as subjetividades dos indivíduos e com isso seus aspectos culturais, pois como aponta Barth:

[...] a cultura está em um estado de fluxo constante. Não há a possibilidade de estagnação nos materiais culturais, porque eles estão sendo constantemente gerados, à medida que são induzidos a partir das experiências das pessoas. (BARTH, 2005, p. 17)

Ou seja, o contato de Gonzaguinha com a produção musical cubana e sua experiência de viagem são aspectos cruciais para compreendermos sua intenção artística de prestar uma homenagem a Pablo Milanés. Este, como já apresentado, foi um dos artistas que mais contribuiu para o desenvolvimento da Nova Trova. Ele e outros músicos que integravam o G.E.S. “[...] produziram letras ricas em metáforas, melodias que incorporavam timbres, dissonâncias e encadeamentos pouco convencionais, além de misturarem instrumentos e gêneros da música tradicional” (VILLAÇA, 2001, p. 256). É possível perceber esses aspectos na canção de Gonzaguinha, ao construir uma metáfora que expressa o duplo sentido atribuído à “mariposa” e pela presença de linhas melódicas (a guitarra no começo da música e depois a voz de Milton Nascimento) com dissonâncias e encadeamentos que não eram muito comuns nos seus trabalhos até aquele momento.

É interessante que “Libertad Mariposa” é a única música mencionada como parte do repertório do show de Gonzaguinha na reportagem do *Correio Braziliense*. Em uma primeira leitura, esse destaque para a música pode insinuar o sucesso que ela conquistou, mas se atentarmos para os outros conteúdos que estão ao redor desse anúncio, percebe-se que essa escolha estava relacionada a uma temática específica elencada pelo jornal.

Na mesma página há mais duas notícias sobre a “música latino-americana”. Uma está na própria coluna, anunciando uma apresentação de Tom Jobim com Mercedes Sosa para o mês seguinte. A segunda ocupa um quarto da página, sendo uma reportagem sobre um disco de Violeta Parra que seria lançado junto de uma coletânea produzida pela gravadora Copacabana. O conteúdo aborda a trajetória da cantora chilena, algumas informações sobre as músicas do LP e no final fala de outra estreia para aquele ano, o álbum *El sueño americano*, compilado de alguns trabalhos de Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns, José Ortega e dos conjuntos Quilapayún, Inti-Illimani e Voces Andinas.

Mais relevante que o volume de assuntos relacionados à *Nueva Canción* em uma mesma página de jornal é a intertextualidade que essas notícias apresentam, que encaminha para um fragmento da ramificação e impacto desses movimentos aqui no Brasil. A relacionada à “Libertad Mariposa”, diz respeito à Nova Trova Cubana, o anúncio do show de Tom e Mercedes à renovação musical argentina, e tanto o disco de Violeta quanto *El sueño americano* à Nova Canção Chilena. Além disso, como apontam as historiadoras Heloisa de Farias Cruz e Maria do Rosário da Cunha Peixoto: “[...] convém lembrar que não adianta simplesmente apontar que a imprensa e as mídias ‘têm uma opinião’, mas que em sua atuação delimitam espaços, demarcam temas, mobilizam opiniões, constituem adesões e consensos” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258). A construção dessa página do jornal transparece como a visibilidade dos movimentos da *Nueva Canción* esteve interligada às atuações da imprensa e, para complementar, [...] “trata-se também de entender que em diferentes conjunturas a imprensa não só assimila interesses e projetos de diferentes forças sociais, mas muito frequentemente é, ela mesma, espaço privilegiado da articulação desses projetos” (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 258-259). Por isso, analisar a circulação da produção referente às vertentes da *Nueva Canción*, através da imprensa, é um caminho para identificar os significados atribuídos naquele contexto para os movimentos de renovação musical de outros países da América Latina e do Caribe.

Já no Caderno B do *Jornal do Brasil*, de 31 de maio de 1980, o jornalista Tárík de Souza caracteriza a temática de algumas canções do novo disco de Gonzaguinha:

Ele questiona como sempre a carreira artística (Sangrando), ironiza a escalada da violência (A Cidade Contra o Crime), caricatura o país (Bié bié Brazil, Marcha do Povo Doido), exalta o povo (E Vamos à Luta, Pequena Memória Para um Tempo sem Memória) e seus heróis (Libertad Mariposa), escapando ao hino partidário. (SOUZA, 1980a, p. 7)

Para não prolongar a análise, me detenho na visão sobre “Libertad Mariposa”. Diferente do que foi colocado pela interpretação da letra, aqui o jornalista fala de uma exaltação de Gonzaguinha aos seus heróis, o que não deixa tão claro quem seriam. Pelo conteúdo do *Correio Braziliense*, um desses poderia ser Pablo Milanés, enquanto a participação de Milton Nascimento cantando “Lindo” também indica essa possibilidade. Ao mesmo tempo, por estar se referindo a Cuba, esses heróis poderiam ser, além de Pablo, outros músicos da Nova Trova Cubana. Por último, se observarmos o comentário, “escapando ao hino partidário”, esses heróis poderiam ser os próprios cubanos. Como a canção possui características que a aproxima de um tom romântico mais do que militante, essa fala pode ter sido direcionada à intenção de Gonzaguinha em “Libertad Mariposa”. Entre essas hipóteses, uma coisa é certa, Tárík estava apontando para a relação do compositor com Cuba e, mais uma vez, outro conteúdo da mesma página do jornal esclarece a escolha dessas palavras.

Em um texto abaixo da pequena matéria sobre Gonzaguinha, feito pelo mesmo jornalista e intitulado “Desembarca a revolução (musical) cubana”, novamente apresenta-se uma intertextualidade. O próprio título é um ponto curioso, ele traz uma provocação que consiste na utilização das palavras “revolução cubana”, pois ainda que tenha entre parênteses o termo “musical” separando-as, elas são referentes ao evento de maior impacto na América Latina no que diz respeito ao estabelecimento de um governo socialista. Diante do contexto ditatorial e da bipolaridade da Guerra Fria, essas escolhas foram ousadas. Além desse jogo de palavras, também considero a hipótese de que há uma alusão ao que estava

acontecendo naquele momento em Cuba. Ao falar em “desembarque”, Tárik parece traçar um paralelo com o grande fluxo emigratório de cubanos para os Estados Unidos que teve início em abril de 1980, a partir do porto de Mariel¹⁹ em Cuba, sendo a reportagem em questão de final de maio de 1980. Sustento essa hipótese pelas considerações de Cruz e Peixoto acerca da análise de publicações da imprensa como fonte histórica:

Ao iniciarmos a análise pela publicação, propõe-se justamente apreender seu espaço de articulação na configuração de uma determinada conjuntura e os fios que a remetem para outras dimensões e que constituem a historicidade daquele tempo - a historicidade da publicação e da conjuntura simultaneamente. (CRUZ; PEIXOTO, 2007, p. 267)

O título poderia causar uma estranheza aos leitores por trazer essas associações, mas o início do texto busca amenizar essa provocação. O conteúdo escrito por Tárik é sobre a chegada de um LP de Silvio Rodríguez, outro expoente da Nova Trova Cubana, que foi editado na Espanha e importado para o Brasil através da gravadora multinacional Ariola. Por isso ele utiliza o termo “desembarca”, para se referir à importação e não ao ineditismo da Nova Trova. Para apresentar o artista ao seu público, o jornalista abre o texto com as seguintes frases:

Silvio Rodríguez usa cabelos curtos para os padrões da música pop internacional. Mas descem até a gola, são longos, coroados por bigode e barbicha, em contradição com qualquer arquétipo de funcionário do Partido. (SOUZA, 1980b, p. 7)

A descrição da fisionomia de Silvio, como contrária a “qualquer arquétipo de funcionário do Partido”, promove uma quebra de expectativa em relação ao título. Esses comentários afastam a imagem do artista tanto de uma figura ligada ao pop quanto de características que remetem ao Partido Comunista Cubano. Percebe-se então que Tárik instiga os leitores a partir do título, matiza a situação descrevendo a aparência de Silvio, enquanto uma forma de não enquadrá-lo nos perfis citados e, logo em

¹⁹ Posteriormente conhecido como Êxodo de Mariel, esse foi um longo episódio, com duração de sete meses, em que aproximadamente 120 mil cubanos saíram do porto de Mariel em direção aos Estados Unidos, principalmente para Miami, através de embarcações. Isso ocorreu devido ao incidente de 1º de abril de 1980, quando um grupo de cubanos bateu um veículo nas grades da embaixada do Peru para solicitar asilo. Diante desse acontecimento, outras pessoas também recorreram à embaixada pelo mesmo motivo e a solução de Fidel Castro para essa situação foi permitir a abertura do porto de Mariel para quem quisesse sair do país. Ver mais em: MARQUES (2009)

seguida, relaciona o artista cubano com a música brasileira, através da menção à gravação de “Pequena Serenata Diurna” por Chico Buarque em 1978²⁰. Também fala que, assim como Silvio, Pablo Milanés era conhecido no Brasil por suas canções gravadas por Milton Nascimento. O jornalista constrói esse movimento para introduzir o que seria a Nova Trova Cubana da que esses músicos faziam parte:

A Nueva Trova começou a formar-se na década de 60. Seus integrantes participaram ativamente da Reforma Agrária, da campanha de alfabetização e do trabalho voluntário na safra de 10 milhões de toneladas de cana de açúcar, comandado pessoalmente por Fidel Castro. As canções de Silvio Rodríguez **estão impregnadas desse espírito construtivista e de uma certa prudência e delicadeza nas imagens mais fortes** que muito combinam com suas melodias simples e uma orquestração despojada, a base do violão acústico. (SOUZA, 1980b, p. 7) [grifo do autor]

É interessante que, pelo destaque a esses três eventos, Tárik busca caracterizar algumas mudanças ocorridas no contexto cubano da década de 1960, ao mesmo tempo em que atribui esses acontecimentos como parte do “espírito construtivista” dos artistas da Nova Trova. A “prudência e delicadeza nas imagens mais fortes” parece uma expressão que tenta equilibrar a ideia de um “espírito construtivista”, a qual poderia gerar a impressão de uma música partidária. Esse intuito se assemelha com o movimento que o jornalista faz na introdução, o que nos indica que ainda era muito delicado abordar temas referentes à Cuba. No entanto, essa descrição da Nova Trova serve como pista para entender quem eram os heróis de Gonzaguinha e o que estava exaltando sobre eles, pela perspectiva de Tárik.

Essa visão sobre o movimento cubano e seus artistas é bastante singular, frente às outras notícias encontradas que abordam essa conexão. Em grande parte das matérias de jornais do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, especialmente as que comentam sobre Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, o que aparece são as participações desses músicos em trabalhos de artistas brasileiros, como em shows, gravações, composições,

²⁰ Esse laço entre Chico Buarque, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez foi estabelecido de forma concreta com uma viagem de Chico à Cuba para participar como júri de um prêmio de literatura, a convite da *Casa de las Américas* em 1978. Ao retornar foi preso pelo DOPS. (GOMES, 2013, p. 190).

além das menções às interpretações de suas músicas. Nesses casos seus nomes são apenas citados e relacionados à Nova Trova, mas sem uma explicação sobre suas trajetórias e a origem do movimento, como foi posto por Tárík. Por isso, ainda que essa fonte nos apresente uma entre as diversas narrativas sobre Nova Trova, é possível identificar alguns aspectos da presença do movimento cubano aqui no Brasil. A Nova Trova Cubana é distanciada de uma perspectiva partidária e de sua relação com o Estado, tendo em vista que no *Congreso Nacional de Educación y Cultura*, realizado em 1971:

[...] os músicos da Nova Trova, ligados ao G.E.S., são inseridos pelo Partido Comunista no recém-criado MNT, *Movimiento de la Nueva Trova*, e lhes são atribuídas metas de caráter político, firmadas em 'Encuentros Nacionales de la Nueva Trova' e encampadas até 1986. Nessa fase, o MNT, sigla através da qual o movimento passou a ser conhecido, teve direção da União da Juventude Comunista e assumiu uma estrutura partidária, tornando-se uma agência, no meio artístico, das propostas político-culturais do Estado. (VILLAÇA, 2000, p. 259)

É sintomático que essa associação não tenha sido estabelecida, principalmente pelo caráter do *Jornal do Brasil* e sua relação com os perfis dos seus leitores. Claro que esse argumento se prolonga, pois também há questões como o contexto ditatorial brasileiro e a construção do imaginário social sobre Cuba pela própria imprensa nacional. O anticomunismo era um fator muito presente nesse momento e como a Revolução Cubana se tornou um símbolo da vitória do socialismo na América Latina, em plena Guerra Fria, a imagem de Cuba era demonizada por essa corrente. Só que esse partidarismo não foi invisível assim. Em 1978, Chico Buarque adaptou e gravou a música "Canción por la unidad latino-americana", composta por Milanés em 1975, também reproduzida no disco *Clube da Esquina II* (1978). A canção tem como temática a resistência às ditaduras militares da América Latina. Mesmo com a expressividade que a Nova Trova teve no cenário musical brasileiro, sobretudo na segunda metade da década de 1970, ela parece ser representada por Tárík de uma forma superficial diante dos preceitos desse movimento. No entanto, isso não significa uma falta de conhecimento, essa caracterização indica como naquele contexto da

suposta “abertura” da ditadura militar ainda era preciso uma cautela para abordar assuntos referentes à Cuba.

6 Considerações finais

Embora o espanhol de “Libertad Mariposa” indique o diálogo do cantor com a música de outros países da América Latina, percebe-se que Gonzaguinha não firma uma relação tão objetiva com a Nova Trova Cubana. É necessário o conhecimento sobre sua viagem à Cuba e o duplo sentido expresso pela palavra “mariposa”. Sendo uma homenagem feita para Pablo Milanés, provavelmente o cantor carioca pôde ter mencionado essa relação em shows e entrevistas. Para quem fosse escutar através do LP pela primeira vez, sem muitas informações, isso não seria óbvio, justamente pela profusão de músicas ligadas aos outros movimentos de renovação musical na América Latina.

Ainda assim, levando em consideração sua tentativa de se aproximar do universo da *Nueva Canción* com “La festívada”, em 1973, “Libertad Mariposa” aponta para a influência e incorporação das características de uma das vertentes desse grande movimento. A canção de Gonzaguinha presta uma homenagem e é trabalhada a partir de um saudosismo, mas pelos elementos da letra não é perceptível uma intenção de construir uma identidade latino-americana e de pertencimento a essa comunidade. Na verdade, isso se firma pelo próprio intuito de produzir esse tipo de música.

7 Referências

AFONSO, Luís Fellipe Fernandes. Pensando as relações entre música e História. **Mosaico**, v. 13, n. 21, p. 87-107, 2021. **DOI:** <https://doi.org/10.12660/rm.v13n21.2021.84645>

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). Serviço de Censura de Diversões Públicas. La festivida (A festividade) - VETADA. Rio de Janeiro, 9 abr. 1973. Banco de dados Memória Reveladas, BR RJANRIO TN.CPR.LMU.4074/8.

BARTH, Fredrik. Etnicidade e o Conceito de Cultura. **Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política**, n. 19, p. 15-30, 2o. sem. 2005. Disponível em: https://www.ppgcspa.uema.br/wp-content/uploads/2015/06/docslide.com_.br_barth-etnicidade-e-o-conceito-de-cultura.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. **O tempo não para:** A década de 1980 através de Gonzaguinha e Cazuza. Orientadora: Samantha Viz Quadrat. 2016. 255 f.. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/14273>. Acesso em: 03 nov. 2022.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. Relatório / Comissão Nacional da Verdade. Brasília: CNV, v. 1, 2014. Disponível em: http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/images/pdf/relatorio/volume_1_digital.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022.

CUNHA, Letícia Alves da. **Do nacional-popular ao popular latino-americano:** Milton Nascimento e o discurso latino-americanista na música popular brasileira. Orientador: Michel Nicolau Netto. 2019. 184 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em Sociologia, Instituto de

Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detalhe/1091956>. Acesso em: 03 nov. 2022.

CRUZ, Heloísa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. **Projeto história**, v. 35, p. 253-270, dez. 2007. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2221/1322>. Acesso em: 03 nov. 2022.

EM REVISÃO, Luiz Gonzaga Júnior: a música. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 67, 14 jun. 1973, p. 2. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

FARIAS, Geania Nogueira de. **As imagens discursivas do brasileiro nas canções de Gonzaguinha**. Orientador: Nelson Barros da Costa. 2011. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Linguística, Departamento de Letras Vernáculas, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/5877>. Acesso em: 28 nov. 2022

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

GOMES, Caio de Souza. **"Quando um muro separa, uma ponte une"**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Orientadora: Maria Helena Rolim Capelato. 2013. 230 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/pt-br.php>. Acesso em: 03 nov. 2022 .

GONZAGA JÚNIOR, Luiz. **Libertad Mariposa**. Rio de Janeiro: EMI, 1980. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=n83q1XqNY9I>. Acesso em: 03 nov. 2022 .

KALFON, Pierre. Chile: o começo da campanha eleitoral. **Opinião** (Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional). Rio de Janeiro, n. 8, jan. 1973, p. 12.

LOPES, Andrea Maria Vizzotto Alcântara. **Sensibilidades e engajamentos na trajetória musical de Gonzaguinha e Ivan Lins (1968-1979)**. Orientador: Luiz Carlos Ribeiro. 2009. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História, Departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009. Disponível em: https://www.academia.edu/5138637/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Sensibilidades_e_engajamentos_na_trajet%C3%B3ria_musical_de_Gonzaguinha_e_Ivan_Lins_1968_1979_Andrea_M_Vizzotto_A_Lopes_defendida_na_UFPR_em_2009. Acesso em: 28 nov. 2022 .

MARQUES, Rickley Leandro. **A condição Mariel: memórias subterrâneas da experiência revolucionária cubana (1959-1990)**. Orientador: Jaime de Almeida. 2009. 276 f. Tese (Doutorado). Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2009. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/4253>. Acesso em: 03 nov. 2022.

MIGUEL, João José. Uma MPB rica?. **Correio Braziliense**. Brasília, n. 6350, 29 jun. 1980, p. 3. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos avançados**, v. 24, n. 69, p. 389-402, 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142010000200024>

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Não há revolução sem canções”:** Utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SOARES, Rodrigo Lauriano. **Canções para não esquecer: os rastros da Nueva Canción Chilena na resistência cultural brasileira (1974-1980).** Orientadora: Larissa Rosa Corrêa. 2022. 172 f. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História Social da Cultura, Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/60535/60535.PDF>. Acesso em: 30 nov. 2022.

SONORA (SonoraSonoraSonoraSom). **Correio Braziliense**. Brasília, n. 6245, 15 mar. 1980, p. 19. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík. Desembarca a revolução (musical) cubana. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, n. 53, 31 mai. 1980a, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

SOUZA, Tárík. O consagrado Gonzaguinha de volta ao começo. **Jornal do Brasil**, Caderno B. Rio de Janeiro, 31 mai. 1980b, p. 7. Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

TEÓFILO, Mariana Santos. Música folclórica engajada: Chile e Brasil. In: **Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina**, São Paulo, 2016. 14p. Disponível em: https://sites.usp.br/prolam/wp-content/uploads/sites/35/2016/12/TEOFILO_SP_07-Anais-do-II-Simp%C3%B3sio-Internacional-Pensar-e-Repensar-a-Am%C3%A9rica-Latina.pdf. Acesso em: 03 nov. 2022 .

VILLAÇA, Mariana Martins. **Tropicalismo (1967-1969) e Grupo de Experimentación Sonora (1969-1972):** engajamento e experimentalismo na canção popular, no Brasil e em Cuba. Orientadora: Maria Helena Rolim

Capelato. 2000. Dissertação (Mestrado) – Pós-Graduação em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque Brasileiro: entrecruzamentos Culturais nos anos sessenta. **História: Questões & Debates**, v. 35, n. 2, 2001. DOI: <http://dx.doi.org/10.5380/his.v35i0.2682>. Acesso em: 03 nov. 2022 .

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. **Renovação poético-musical, engajamento e performance artística em Mercedes Sosa e Elis Regina, (1960-1970)**. Orientadora: Tânia da Costa Garcia. 2016. 337 f.. Tese (Doutorado) – Pós-Graduação em História e Cultura Social, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2016. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/150706>. Acesso em: 03 nov. 2022.