

“Terceiro mundo global”: as várias identidades dos Secos & Molhados (1974)Thales Reis Alecrim, UNESP - Franca¹**Resumo**

O presente artigo objetiva compreender as várias identidades sobrepostas, por vezes contraditórias ou confluentes, na canção *Terceiro Mundo* do conjunto Secos & Molhados. A canção é a primeira faixa do lado A do disco Secos & Molhados II (1974). A letra é um fragmento da *Prosa del Observatório* (1972) do escritor Julio Cortázar. A prosa trata, no plano metafórico, da insuficiência da razão para compreendermos o mundo. A canção, no rastro das ideias da prosa, mobilizou referências que se alinhavam a essa perspectiva, mesclando elementos estético-ideológicos de ideias que previam uma união latino-americana, ibérica, terceiro mundista e ligada à contracultura. Dessa forma, diante desse quadro complexo, seguimos um caminho de análise que visa identificar o público consumidor e como essas identidades se configuravam e, dependendo do caso, se uniam ou excluíaam.

Palavras-chave: América latina. Terceiro mundo. Canção. Contracultura. Identidade.

Abstract

The present article aims to understand the various identities, sometimes contradictory or confluent, in the song *Terceiro Mundo* by the group Secos & Molhados. The song is the first track on side A of the album *Secos & Molhados II* (1974). The lyrics are a fragment of the *Prosa del Observatorio* (1972) by the writer Julio Cortázar. At the metaphorical level, the prose deals with the insufficiency of the rationalist paradigm to understand the world. The song, in the vein of prose ideas, mobilized references that aligned with this perspective, mixing aesthetic-ideological elements of ideas that foresaw a Latin American, Iberian, third worldist, and linked to the counterculture union. Thus, in the face of this complex picture, we follow a path of analysis that aims to identify the consumer public and how these identities were configured and, depending on the case, were united or excluded.

Keywords: Latin America. Third World. Song. Counterculture. Identity.

Introdução

Durante as décadas de 1960 e 70 se esboçaram matrizes e tendências culturais que tomam lugar de destaque até os dias de hoje. Em nossa análise, a preocupação com identidades cada vez mais segmentadas baseadas em movimentos socioculturais, a descentralização do sujeito e uma profunda descrença na racionalidade são as mais proeminentes dessas tendências (HALL, 2006).

No presente artigo, tratamos, de forma embrionária, assuntos que percorrem nossa pesquisa de mestrado, na qual contamos com auxílio da CAPES. Abordaremos principalmente o que tange ao esboço de identidades fragmentadas articuladas com referências culturais globais e não mais monopolizadas pelo Estado-nação. Com isso em mente, analisamos a canção *Terceiro*

¹ Mestrando no Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho” campus de Franca. Bolsista CAPES.

Mundo do conjunto Secos & Molhados cuja letra é um fragmento da *Prosa del Observatorio* do argentino Julio Cortázar. Nessa canção encontramos a articulação entre ideais de uma identidade latino-americana (cruzada com a ideia de Terceiro Mundo) e referências estéticas ligadas a ideias globais difundidas pelos meios de comunicação.

O meteórico fenômeno, o Secos & Molhados, foi um conjunto brasileiro que se caracterizou como irreverente e iconoclasta. Nascido no final dos anos 1960 e finalizado em 1974, possuía uma interpretação estética carregada de maquiagem, utilizando máscaras e recursos teatrais em suas apresentações. Impactou as concepções de uma época, e ao mesmo tempo, alinhava-se indelevelmente às demandas do período. A marca da androgênia, a ambivalência e a contradição, mesclavam-se tanto na interpretação quanto na composição musical. O conjunto musicalizou diversos poemas, realizando uma mescla entre texto literário e instrumentalização com marcas de *rock*, *folk* e *blues*. Os principais membros eram João Ricardo (vocal, violão e gaita), Gerson Conrad (vocal e violão) e Ney Matogrosso (vocal), porém diversos outros músicos participaram da trajetória do grupo que sempre contou com ampla instrumentalização, de piano à castanholas. Durante o nosso recorte a banda contou com Tato Fischer no piano, Marcelo Frias na bateria e percussão, Zé Rodrix no piano e na ocarina, Emilio Carrera no piano e no órgão, Sérgio Rosadas na flauta, John Flavin na guitarra e Willy Verdaguer no contrabaixo.

O Secos & Molhados alçou voos midiáticos, vendeu mais de 1 milhão de cópias do seu primeiro disco, o homônimo *Secos & Molhados* (1973), suas canções foram amplamente difundidas no rádio, participou abertamente de programas de TV, em suma, foi um sucesso comercial-midiático. Contudo, mesmo inseridos na cultura de massa como um todo, manteve discursos desviantes, contraditórios e ambivalentes.²

Fortes marcas da globalização midiática, tal como a contracultura, e ideias provindas dos movimentos socioculturais emergentes desde os anos 1960 – marcadamente a descolonização e os questionamentos sobre a sexualidade – marcaram fortemente a obra do Secos & Molhados. Os membros do conjunto comentam abertamente que se inspiravam em grandes nomes internacionais, como *Beatles*, Bob Dylan, *Crosby, Stills, Nash & Young*. Ao mesmo tempo se valeram de poetas brasileiros, como Vinícius de Moraes, Solano Trindade,

2 Para fugir das armadilhas dicotômicas, entendemos o funcionamento da midiaticização assim como o exposto por Jesus Martín-Barbero. Nessa concepção, podemos compreender nosso objeto dentro de suas diversas estratégias de sobrevivência, inscrevendo-o nas matrizes culturais que o fundaram, ao mesmo tempo que o relacionamos com o contexto vivido por seus consumidores. Dessa forma, a cultura de massa não é uma mera alienação abduzadora de mentes, mas dentro dela o popular – um espaço de criatividade e ressignificação – sobrevive através de estratégias que se articulam e produzem novas expressões e sentidos (MARTÍN-BARBERO, 1997).

Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, e escritores portugueses como Fernando Pessoa, e o pai de João Ricardo, o poeta e crítico teatral João Apolinário. Porém o que mais interessa nesse artigo é o ponto fora da curva, o único latino-americano participante do repertório, o escritor Julio Cortázar.

Julio Cortázar (1914-84) foi um escritor argentino, produziu novelas, romances, prosas poéticas e contos curtos. Em 1951, exilou-se da Argentina por não concordar com o peronismo. Desde a Revolução Cubana (1959) se interessou cada vez mais pela política, pelo socialismo e se engajou na libertação da América Latina. Apesar do seu comprometimento, Cortázar não se limitou aos temas exclusivamente políticos e, em seu trabalho, explorou amplos espectros do gênero humano. Revolucionou os modos de fazer literatura na América Latina, rompeu com a linearidade narrativa e descreveu profundas reflexões psicológicas.

A obra de Cortázar não se alinhava diretamente com o projeto do Secos & Molhados. Primeiro porque o escritor argentino se comprometia diretamente com o socialismo e, em segundo, porque ele negava o imperialismo estadunidense, os meios de comunicação e as formas culturais que se alinhavam ao capitalismo. Posição oposta a do Secos & Molhados, o conjunto não propunha nenhuma revolução, mas sim ambivalências de sentido e conteúdos críticos, tudo isso se valendo dos meios de comunicação de massa e das referências culturais estadunidenses.

Dessa forma, a canção *Tercer Mundo*, primeira faixa do lado A do disco *Secos & Molhados II* (1974), nos inquieta por diversos motivos, porém, elenquemos três: 1) Por que foi interpretada em espanhol? 2) Como isso se alinhou à estética contracultural do conjunto? 3) Por que mobilizou clichês da música ibérica e latino-americana que não faziam parte o repertório midiático do período?

Não pretendemos esgotar o assunto, mas sim desenhar algumas possibilidades de análise que permitam a discussão. Manteremos em vista nossa hipótese de que desde os anos 1960 emergiram identidades fragmentadas, mas com alinhamentos globais, com ideias e sentimentos compartilhados em diversas partes do globo. No caso aqui analisado, com a canção *Tercer Mundo*, trataremos de uma identidade narrada sobre uma suposta união latino-americana, ibérica e terceiro mundista, alicerçada na crítica contemporânea ao racionalismo, difundida através da canção e que manifestava um posicionamento político compartilhado por diversos grupos e atores ao redor do globo.

“Su imenso pulso, su planetário giro”: entre consumo e política

Nosso objeto é marcado por duas perspectivas, a do consumo e a da política (mais especificamente ideias ligadas às esquerdas). Esses eram dois espectros que rondavam os anos 1960 e 70. Apesar de parecerem uma contradição, veremos como essas duas lógicas coexistiam numa intensa dialética, ambas contaminadas uma pela outra.

Giles Deleuze e Felix Guatarri, analisando a França, demonstram o momento em que o capitalismo se deslocou das fábricas para casa, do público para a vida privada (DELEUZE; GUATARRI, 1997). Nesse momento, durante os anos 1950 e 60, quando o capital adentrou na cotidianidade, o consumo intensificou, o capital passou a responder demandas cada vez mais específicas e, conseqüentemente, fundou identidades fragmentadas, que não se ligavam diretamente ao Estado-nação. Por outro lado, essas identidades fragmentadas foram unidas pela cultura de massa, referências culturais internacionais do cinema, da música, da literatura passaram a integrar o cotidiano. Assim, numa dinâmica contraditória entre o específico e o global, as identidades fragmentadas foram reforçadas pelo contato com a cultura de outras partes do mundo. Essa contradição permitiu a circulação de ideias e integrou diferentes locais do globo.

Esse deslocamento não diz respeito somente à França. No Brasil, guardadas as suas especificidades e limitações por se tratar de um país na periferia do capitalismo, durante o regime militar (1964-1985), a modernização autoritária possibilitou esse deslocamento. Foi o momento em que as indústrias culturais se consolidaram e que, de certa forma, alinhou o Brasil no compasso do mercado internacional (ORTIZ, 1988). As mudanças socioculturais advindas desse processo não atingiram toda a população, porém amplas parcelas das classes médias e altas adentraram no estilo de vida da sociedade de consumo que se gestava no país desde o projeto desenvolvimentista dos anos 1950.

Outro ponto importante para a nossa argumentação provém de Claudia Gilman. A historiadora, ao fundamentar que os anos 1960 e 70 são uma “época” – pois durante essas décadas havia uma estrutura de sentimento estável e compartilhada em diferentes localidades do globo – nos dá algumas chaves para a compreensão das tendências culturais do período. Não pretendemos discutir a pertinência do conceito de “época” para classificar o período, mas consideramos valioso o seu trabalho de história intelectual e sua constatação sobre a euforia, por parte dos intelectuais em todos os cantos do planeta, com assuntos públicos, revolução e política (GILMAN, 2003).

Importante frisar que essa mobilização era feita pela esquerda. Segundo a autora a esquerda estava em alta no período e gozava de prestígio intelectual. Então, podemos pensar

que essa é outra forma de integração global e construção identitária, um imperativo das duas décadas seria a mobilização pelo político, pois até mesmo para os intelectuais europeus as esperanças revolucionárias estariam no Terceiro Mundo.

O conceito geopolítico de Terceiro Mundo foi cunhado durante a Guerra Fria para classificar os países subdesenvolvidos. A diáspora africana, os processos de descolonização na África e na Ásia, e as revoluções na China, Cuba e Vietnã despertaram a solidariedade por parte das esquerdas dos países ocidentais. O que gerou uma esperança de que a revolução viria do chamado Terceiro Mundo. Um marco do conceito de Terceiro Mundo foi quando o intelectual argelino Frantz Fanon clamou pela união dos “condenados da terra” em prol da descolonização da África e da Ásia (FANON, 1961).

Então, além de uma união da América Latina frente ao imperialismo estadunidense, também existia uma união do Terceiro Mundo frente aos colonizadores e ao eurocentrismo. Ambas as perspectivas se contaminavam, e tinham um viés de esquerda. Depois das revoluções citadas acima, a utopia revolucionária era palpável.

Dessa forma, tenhamos em mente essas duas perspectivas, uma que afirma que a integração global e a construção identitária se deram através do consumo e da cultura de massa, enquanto outra fundamenta uma estrutura de sentimento global, mobilizada pela euforia em torno da política, das ideias de esquerda e da eminência revolucionária. Ambas as hipóteses referem-se às décadas de 1960 e 70. Essas perspectivas, à primeira vista, parecem mutuamente excludentes, mas somente sob o signo dessa contradição podemos compreender nosso objeto.

Delineados os contornos gerais, observemos mais atentamente o contexto da canção, e das artes de forma geral.

Na América Latina, as exaltações provenientes do logro da Revolução Cubana (1959) e, posteriormente, uma rede de solidariedade frente aos regimes ditatoriais, permitiram reflexões sobre o papel da arte, em especial da literatura e da canção, no fazer revolucionário. Além disso, através de redes de contato e trocas culturais, foi negociada a construção de uma identidade latino-americana. Tal identidade peitava o imperialismo estadunidense e ao mesmo tempo propunha um caminho à esquerda que não se sujeitava à União Soviética (GOMES, 2013). Em uma palavra, na América Latina se encontravam cancionistas e literatos engajados que estabeleceram diálogos transnacionais sobre o papel da arte na luta política, situação que estava em compasso com o todo o Ocidente. E claro, uma solidariedade latino-americana, por conta das ditaduras, exerceu muito peso no teor desses diálogos.

A perspectiva acima segue a linha de Gilman, na qual até mesmo as associações em torno das práticas artísticas, sejam musicais ou literárias, se davam pela política, marcada pelo

viés de esquerda. Enquanto a perspectiva abaixo dialoga mais com a apresentada por Deleuze e Guatarri.

Diversos movimentos artísticos e intelectuais emergiram nos anos 1960, por exemplo o Situacionismo e a Nova Esquerda, que possuíam conexões com todo o Ocidente. A juventude era, ao mesmo tempo, protagonista e público dessas propostas culturais, e elas se revoltam diretamente contra as autoridades. Contudo, o que mais nos interessa aqui é a contracultura, movimento que se difundiu principalmente através dos meios de comunicação, sendo a música um dos principais vetores da mudança comportamental que valorizava questões contrárias ao capitalismo – e mais amplamente contra o racionalismo burocrático e tecnocrático – tais como a contemplação, o contato com natureza, a valorização do amor, novas formas de experiência com drogas e a liberdade sexual. As artes, principalmente a música *pop* internacional, foram fundamentais para a difusão e consolidação desse movimento (KATSIAFICAS, 1987) (ROSNAK, 1969).

Em diferentes lugares do globo, e em diferentes escalas, o ápice de todos esses movimentos foi o ano de 1968. A partir dessas mobilizações, podemos perceber que ocorreu uma mudança na sensibilidade cultural e política, a revolução comportamental e individual passou a imperar sob a militância partidária de esquerda. No Brasil dos anos 1970, aqueles que optaram por tal mudança comportamental foram taxados de “desbundados” e eram malvistas pelos partidários da esquerda política (RISÉRIO, 2005). Para os “desbundados” o caminho da mudança se daria, entre outros fatores, pela liberação sexual e/ou a negação do padrão de vida consumista proposto pelo capitalismo, apoiando-se em pautas individuais e identitárias. As minorias entraram no centro do debate, pulverizando a sociedade em diversos grupos (movimentos negros, LGBTs, feministas, anticolonialistas e etc). Desde de 1968, o indivíduo, seu comportamento e sua identidade estão no centro dos debates culturais e políticos.

No plano social, político e cultural os caminhos que levavam ao racionalismo caíam em descrédito. Esses foram sintomas diretos da queda das narrativas totalizantes e da falência dos grandes relatos explicadores da realidade. Em todos os âmbitos das ciências as ambições de catalogação e classificação da realidade empírica se tornaram insuficientes. Nas palavras de Edgar Morin, “as fronteiras do pensamento se deslocaram” (MORIN, 2010, p. 27). Diante das duas guerras era difícil admitir que existia algum progresso e que a humanidade caminhava para um futuro melhor. E nesse contexto, a sociedade de consumo produzia seu próprio mal-estar, os bens materiais não supriam os bens morais, e as reações juvenis ao redor do globo, dos anos 1960 de 70, vieram em reação a00 esse processo. Para essa juventude as autoridades

encarnavam esse mal-estar, e conseqüentemente eles também atacavam a organização da sociedade, o “sistema”.

O desencantamento do mundo pregado por Max Weber deu lugar ao maravilhoso e ao místico. Os jovens com acesso aos valores da contracultura abriram seus horizontes místicos e descobriram as religiões orientais e os gurus. Nessa mesma vaga, pós-segunda guerra, emergiu na América Latina uma literatura denominada realismo fantástico, em suas páginas as narrativas do cotidiano eram mergulhadas no maravilhoso, com paradoxos temporais e seres lendários. Julio Cortázar era um expressivo escritor desse movimento.

E será dessa desconfiança em relação à razão que trataremos daqui em diante.

Assim, apesar de ser contraditório, podemos perceber que há diálogos e contaminações entre o consumo e a política. E que essas ideias, juntas ou separados, fundaram múltiplas identidades e representações. A contextualização foi necessária para compreendermos o nosso objeto que reside no fogo cruzado entre a esquerda partidária e os “desbundados”, sendo que ambos os lados criticavam os padrões estabelecidas da sociedade ocidental.

“En una danza que ninguna izadora danzó”: a contradição entre a prosa e a canção

Com as chaves de leituras expostas acima, partiremos para a análise da *Prosa del Observatório* e da canção *Tercer Mundo*. Buscaremos compreender as lógicas internas dentro das obras, demonstrar como elas se inserem nas demandas do seu tempo, quais representações elas mobilizam e como fundam uma identidade que ultrapassa as fronteiras nacionais.

Nossa abordagem se apoia nas propostas de Roger Chartier, pois atentaremos para a forma como os objetos da cultura material emulam o real dentro de si, ou seja, como a realidade é apreendida e entendida no conteúdo da obra. Nesse sentido, ao analisarmos as fontes, devemos centrar o recorte na ponte existente entre a produção e recepção, enfocando a relação dialética da obra com o público consumidor (CHARTIER, 2002).

Primeiramente analisemos a *Prosa del Observatório*. Publicada em 1972, Julio Cortázar discorre sobre sua visita às ruínas dos observatórios astronômicos de Jaipur e Delhi e suas impressões sobre um artigo que retratava o ciclo de vida e morte das enguias. De forma geral, a prosa é complexa e em forma de monólogo. É um texto contemplativo e reflexivo, contém diversos elementos, tais como referências à filósofos e cientistas.

O mote principal, que se desenrola no plano metafórico, é uma profunda crítica à racionalidade e à vontade de classificar e explicar todos os componentes do mundo. O autor compara o macro, a busca do mistério do céu que os astrônomos pretendiam, e o micro, simbolizado pelas enguias, que nem sabem que são enguias e nem nomeiam os seus

mecanismos fisiológicos. No macro e no micro apenas observamos os ciclos, a promiscuidade entre passado, presente e futuro, a não linearidade que a ciência e o pensamento cartesiano falham em apreender. Assim, a narrativa trata das maneiras de observar e, principalmente, uma reflexão sobre aquele que observa (CORTAZAR, 1999).

Com a leitura da *Prosa* percebemos que os públicos da contracultura e da esquerda militante não estavam tão separados assim. Cortázar estava diretamente comprometido com o socialismo revolucionário. Porém ele, um intelectual literato, criticou os padrões da sociedade racionalista, tecla que os *hippies* contemplativos já batiam em seus protestos. Aqui entrevemos uma representação que tocou um acorde profundo nos corações de ambos os lados, tanto dos “desbundados” ligados à contracultura quanto dos militantes partidários da esquerda.

O denominado realismo mágico, ou *boom* da literatura latino-americana, deve ser compreendido ao lado de seu público. No final dos anos 1950 e início dos 60 emergiu uma juventude avida por aventuras e inquieta com o fantástico. Alguns comprometidos com as ideias de esquerda e outros imersos na sociedade de consumo. Além do mais, o sucesso editorial não impedia a militância dos literatos. Nesse sentido, o público de Cortázar era heterogêneo e atingia uma ampla gama de interessados, devido a suas narrativas que mesclavam o real com o fantástico, e o seu comprometimento com o socialismo (TUDELA, 2014).

Por esses motivos a *Prosa* deve ter atingido João Ricardo, idealizador da canção. Ele era o principal compositor das canções do Secos & Molhados, e também em consecutivas entrevistas alegava suas preocupações filosóficas (CONRAD, 2013). Muitas de suas concepções artísticas e políticas dialogavam com as de seu pai, João Apolinário.

Poeta, crítico teatral, dramaturgo e jornalista, Apolinário, em 1963, se exilou de Portugal devido à perseguição política pelo Estado Novo. Suas ideias antissalazaristas, que apontavam para um caminho mais à esquerda, ecoaram através de seus poemas, alguns musicalizados pelo Secos & Molhados. Apolinário também se preocupava com os países do dito Terceiro Mundo, e também acreditava que através deles emergiriam novas opções para o mundo e, com pitadas de sebastianismo, Portugal viria liderar essa mudança.

Agora analisemos melhor a canção *Tercer Mundo*. A historiadora Tânia da Costa Garcia nos fornece o instrumental metodológico para analisar as canções em uma perspectiva híbrida, com características historiográficas e musicológicas. Assim, encaramos a canção como expressões de determinadas representações do recorte em que ela circulou. Seguindo tal perspectiva, devemos atentar para:

[...] acordes, compasso, harmonia, arranjo, andamento, timbres, performance do intérprete e/ou dos músicos. Com relação à análise poética, o mesmo tipo de cuidado deve ser tomado, isto é, não basta ler simplesmente o que está escrito, é preciso estar atento ao tema geral da canção, ao eu poético e seus possíveis interlocutores, quem fala e para quem fala, às figuras de linguagem e à intertextualidade. Posteriormente, deve-se atentar para os diálogos entre música e letra: de forma que um breque, um acorde menor, um andamento mais lento ou mais rápido, a interpretação ou performance, podem interferir no sentido da letra (GARCIA, 2013. p. 208).

Contudo, não basta apenas a análise dos aspectos técnicos da canção, mas também devemos observar os vários aspectos externos que influenciaram na concepção, produção, circulação e recepção da obra. Cabe ao historiador estudar o artista e suas referências, analisar os processos de mediação e negociação do produto artístico e mapear os circuitos em que ele se inseria afim de captar informações sobre o perfil do público receptor.

Na canção ouvimos uma introdução com dedilhados de violão, que se resolve em um tema “pseudo-flamenco” que seguirá por toda canção. Tom menor, melodia sensual três violões e castanholas, insinuam latinidade. E assim chegamos à primeira estrofe e ao refrão:

Ahí no lejos
 Las anguilas laten
 Su imenso pulso
 Su planetário giro
 Todo espera el ingreso
 En una danza
 Que ninguna izadora danzó

Nunca de este lado del mundo
 Tercer mundo global

A impostura vocal de Ney Matogrosso é comparável a dos (das) grandes interpretes do rádio e das canções ibéricas, como o flamenco e o fado. Quanto à letra, ouvimos que as enguias (metáfora para as existências, entidades individuais e coletivas, tanto no texto de Cortázar quanto na canção) pulsam, em grandes ondas de vida. Em um giro planetário que interliga o mundo todo, existências que se unem e se separam. Ao mesmo tempo que esperam a entrada na dança, na dança da razão, da modernidade que nenhuma Izadora dançou. Isto é, dança que até então, o Terceiro Mundo só havia ensaiado alguns passos.

Entretanto, ao mesmo tempo que o Terceiro Mundo aguardava para entrar na dança da razão e da modernidade, nesse lugar residia a diferença, o lugar mágico e místico, aonde emergiam as mudanças da realidade. Lembremos que no período os intelectuais de esquerda fundamentavam que a eminência revolucionária estava no Terceiro Mundo, ou seja, isso o caracterizava como predecessor do destino global.

Na canção ouvimos uma crítica à razão e à modernidade, e o elogio de um novo modo de ver e experimentar o mundo, sob a perspectiva de uma identidade latino-americana, terceiro mundista e contracultural. Entrevemos aqui uma sensibilidade de época, esta era uma demanda do período, a busca por uma definição, um lugar de fala, uma diferenciação em relação ao outro, e contraditoriamente a afirmação do global. A opção de manter a canção em espanhol denota essa posição.

Na próxima estrofe, “Del hombre sin orillas/ Chapoteador de história/ Vispera de sí mismo”. O outro aparece como o “homem sem fronteiras”, sem escrúpulos ou verdades, que representa o ápice dessa razão falha. Um homem que mergulha em histórias e existe somente em suas narrativas, o *chapoteador*.³ Esse homem que é a véspera de si mesmo, aquele que não se conhece e subsiste na superficialidade. Assim, a identidade latino-americana e contracultural se afinavam nesse mesmo diapasão, visavam uma crítica ao padrão global estabelecido, afirmavam uma união identitária mais profunda e real, ao mesmo tempo que propunham uma nova sensibilidade.

Logo em seguida ouvimos o refrão, “*Nunca de este lado del mundo/ Tercer mundo global*”, com outra impressão, pois apesar de só terem sido ensaiados alguns passos da dança da modernidade, o Terceiro mundo era global. E mesmo sendo global, ainda era excluído. Dialética intensa. Nesse estado contraditório, os terceiro mundistas se valiam dos objetos dessa mesma razão, dessa mesma modernidade, para criticá-la.

Na segunda metade da canção ouvimos o “lalala lá” de Ney Matogrosso, isso destaca o canto e as palavras anteriores e posteriores. No final ouvimos novamente a primeira estrofe e o refrão em um final dramático, o destaque para “Tercer mundo global” é notado na vocalização.

Lembrando que a canção é um fragmento da *Prosa Del Observatório* de Júlio Cortázar, e que quando interpretado em uma canção, o texto foi redimensionado e ressignificado. Em forma de canção reteve apenas uma parte de seu sentido e que poderia se modificar de acordo com o ouvinte, pois como demonstraremos, havia uma pluralidade de possíveis ouvintes.

Compreendemos a relação entre a *Prosa* e a canção como uma apropriação (CHARTIER, 1995). Junto com Chartier, compreendemos que a apropriação é um processo sociocultural no qual um agente histórico interpreta uma representação e a marca com suas

3 Não há tradução literal para o verbo *chapotear*, segundo o Gran Diccionario de la Lengua Española, a palavra pode significar: 1) “*Humedecer [una cosa] repetidas veces com esponja o paño empapado em un líquido, sin estregarla*”; 2) “*Agitar los pies o las manos em el agua*”. No caso da canção compreendemos que são empregados os dois significados, *chapoteador* seria aquele que absorve e ressoa as histórias e as narrativas.

próprias impressões. Isto é, quando transformado em canção, o texto de Cortázar foi convertido, guardou parte de seu sentido, mas foi reinventado, apropriado pela dinâmica interna da canção.

Por hora, examinemos o álbum com mais atenção. O LP *Secos & Molhados II* se vale muito mais de poesias do que o seu predecessor, as letras possuem um caráter mais introspectivo, tanto que somente a segunda faixa do lado A, *Flores Astrais*, foi tocada nas rádios, e nenhuma outra canção desde repertório alcançou sucesso midiático. Portanto a premissa do álbum não era tão mercadológica e possuía um caráter mais reflexivo e experimental. Heron Vargas afirma que a opção pelo experimentalismo aumentou a gama de público atingido pelos *Secos & Molhados*, angariando ouvintes heterogêneos (VARGAS, 2010).

Em sua análise do grupo brasileiro *Tarancón*, conhecido por interpretar canções latino-americanas, Tânia Garcia demonstra que no Brasil, durante os anos 1970, existia um público, marcadamente membros intelectualizados das classes médias, que interseccionava contracultura e latinidade (GARCIA, 2006). O público consumidor de ideias sobre a América Latina era predominantemente de esquerda, e lembremos, com Claudia Gilman, que no período as ideias de esquerda viviam o seu apogeu.

O *Secos & Molhados* já havia deixado sua marca nesse público quando cantaram *Sangue Latino* no primeiro LP. O verso “os ventos do norte não movem moinhos” deve ter conquistado parte desse público, o que veio a se consolidar com *Tercer Mundo*, principalmente pelo fato da canção ser interpretada em espanhol e por se valerem de um poema de Cortázar, intelectual e literato engajado no socialismo, a favor da ideia de uma América Latina unida contra as ditaduras e contra o imperialismo estadunidense.

Esperamos ter respondido as duas primeiras questões referentes aos motivos da canção ser interpretada em espanhol e sobre como se alinhavam as ideias de América Latina, Terceiro Mundo e contracultura. Percebemos que existe uma contradição dentro dessa identidade latino-americana, terceiro mundista e contracultural. Assim como afirma Garcia Canclini:

Em um mundo tão fluidamente interconectado, as sedimentações identitárias organizadas em conjuntos históricos mais ou menos estáveis (etnias, nações, classes) se reestruturam em meio a conjuntos interétnicos, transclassistas e transnacionais. As diversas formas em que os membros de um grupo se apropriam dos repertórios heterogêneos de bens e mensagens disponíveis nos circuitos transnacionais geram novos modos de segmentação [...] (GARCIA CANCLINI, 1998, p. XXIII).

E é exatamente isso que percebemos em nosso objeto. O poder explicativo do conceito de hibridação é fundamental para compreendermos as razões de ser do nosso objeto. Primeiro

porque nega qualquer identidade matriz ou autossuficiente. Segundo porque direciona nossas atenções para as fusões de estruturas para o surgimento de novos objetos. Terceiro porque não admite uma estabilidade, mas sim um movimento contraditório e em trânsito.

Com essas questões em mente, retomemos nossa última pergunta: porque a canção retoma clichês da música ibérica, tanto espanhola quanto portuguesa?

José Roberto Zan afirma que *Tercer Mundo* estava fora de seu contexto, e demonstra como a crítica musical do período acusava a banalização do uso desse texto como base para a canção. Para Zan, o uso do texto seria apenas um signo de distinção fruto de uma estratégia de mercado. Ele também afirma que o uso de poemas como base para as canções era um esforço desesperado por legitimidade dentro do campo musical brasileiro. Nessa linha, o conjunto não possuía nenhuma perspectiva crítica, mas uma mera postura de mercado.

Não discordamos do fato de que a canção mobiliza clichês e estereótipos sobre a América Latina, e mais do que isso, remete a referências ibéricas. Além do mais, em última instância, todo produto midiático, na era das indústrias culturais, possui uma estratégia de mercado e visa sucesso comercial. Quanto a isso não há novidades, porém, olhemos com mais atenção.

No contexto do regime militar brasileiro e da Guerra Fria, algumas ideias contrárias a esse regime se expressaram no seio de movimentos culturais, dentre eles foquemos na contracultura. Importante frisar que o repertório de ideias que o movimento propunha erguiam o estandarte da crítica à racionalidade. Ao mesmo tempo, um elo, uma identidade latino-americana e terceiro mundista também se gestou em oposição às ditaduras, e num mesmo universo semântico, também representaram uma crítica voraz aos caminhos da razão. O vínculo ibérico também foi recuperado e mobilizado com o mesmo sentido.

Além do processo de hibridação que observamos nessa canção, também ocorre uma reinvenção do passado. O passado ibérico foi apropriado, no sentido que vimos acima com Chartier, e foi associado à crítica ao racionalismo.

O repertório de ideias sobre o passado ibérico enfatizava que os portugueses possuíam uma maior tendência ao emocional do que para racional. Como exemplo paradigmático vejamos a posição de Sérgio Buarque de Hollanda em sua obra *Raízes do Brasil*, publicada pela primeira vez em 1936. Segundo ele o que caracterizava os povos de matriz ibérica eram as suas predisposições emocionais, pois estes não efetuavam uma racionalização efetiva da vida social, possuíam características personalistas e nada capitalistas. Hollanda também afirma que o Brasil continuava na sombra do passado ibérico e assevera:

[...] a verdade, por menos sedutora que possa parecer a alguns dos nossos patriotas, é que ainda nos associa à península Ibérica, a Portugal especialmente, uma tradição longa e viva, bastante viva para nutrir, até hoje, uma alma comum, a despeito de tudo quanto nos separa. Podemos dizer que de lá nos veio a forma atual de nossa cultura; o resto foi matéria que se sujeitou mal ou bem a essa forma (HOLANDA, 1995, p. 40).

Esse foi um paradigma dominante nas ciências sociais do século XX. Entretanto, durante os anos 1970 foi retomado pelas artes com outro significado. Durante os anos 1930, com o paradigma modernista e racionalizador em voga, o passado colonizador português era visto como um atraso para um país em vias de modernização. A análise weberiana de Hollanda demonstra essa marca. Nos anos 1970, período pós-segunda guerra e imerso na Guerra Fria, o paradigma racionalizador estava em descrédito, tanto nas artes quanto na filosofia. Logo, um componente considerado “antirracional” como o português, ou mais amplamente o ibérico, na formação do Brasil como nação, foi retomado como símbolo desse movimento.

Outro componente fundamental para entendermos esse processo foi a Revolução dos Cravos, ocorrida no mesmo ano do lançamento do *Secos & Molhados II*, 1974. Uma das últimas revoluções do século XX ganhou caráter romântico e foi divulgada na imprensa brasileira como poética e musical (ANTUNES, 2013). No mesmo ano a Discos Marcus Pereira lançou dois discos contendo músicas portuguesas que dialogavam com o mesmo paradigma do retomado laço ibérico.⁴

João Apolinário, o já citado pai de João Ricardo, foi enviado à Portugal para noticiar os eventos do período revolucionário. Suas reportagens foram compiladas no livro *25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo*, no qual Apolinário faz uma apologia ao processo revolucionário que, segundo ele, estava além da esquerda e da direita. Clamava pela união dos países de língua portuguesa para uma nova construção de mundo. Apolinário também afirmava essa predisposição emocional e lírica, e que estes eram benefícios dos países lusófonos, falantes de língua portuguesa (APOLINÁRIO, 1974).

Dessa forma, tais circunstâncias possibilitaram e ressignificaram essa apropriação do passado ibérico.

Como demonstra Anthony Smith, observamos um processo arqueológico. Apesar de estarmos tratando de um objeto que consideramos além das fronteiras nacionais, o instrumental de Smith, aplicado à nação, nos ajuda a compreender como o passado étnico e cultural foi

4 Os dois discos são *Fados Brasileiros* e *Portugal Hoje*. O primeiro trata de canções brasileiras que remetiam à Portugal, ou à conjunto de valores associados aos portugueses. O segundo reúne canções de José Afonso, cantor engajado português, considerado o cantor da revolução. Ambos os discos foram interpretados por Paula Ribas e Luis N’Gambi.

retomado de acordo com as circunstâncias do presente. Ao mesmo tempo que Smith atribui o caráter construído e narrado da nação, ele também a reifica, afirmando que a mesma possui uma paisagem e um passado étnico.⁵

O passado ibérico nos anos 1930, de acordo com as demandas do presente, foi interpretado de uma forma negativa. Já nos anos 1970, o passado ibérico foi retomado e valorizado de outra forma, numa leva que questionava os limites do racionalismo, a suposta tendência emocional foi enfatizada. No presente artigo consideramos que a música mescla tanto a paisagem quanto a etnicidade, e que podemos observar esse diálogo em *Terceiro Mundo*. Os violões tocando um tema flamenco, o padrão rítmico, as castanholas, e a impostura vocal, ressaltam essa paisagem musical. Logo, a melodia sensual e apaixonada da canção remete a esse mesmo repertório de ideias. E que viriam a, concomitantemente, participar das representações impressas nessa canção.

O passado ibérico dialogava diretamente com a identidade latino-americana, justamente por compartilharem a matriz colonial, Portugal e Espanha faziam parte das mesmas representações. Ao mesmo tempo que também compartilhavam semelhanças com o Terceiro Mundo. Apesar de ser um país colonizador, Perry Anderson, nos anos 1960, demonstrou que Portugal era um império periférico, subordinado aos países centrais, e que compartilhava muitas características com os países colonizados, principalmente no plano socioeconômico (ANDERSON, 1966). Isso sem falar que o país viveu 48 anos de regime ditatorial, o que pode ter gerado simpatia por parte das esquerdas.

No caso da contracultura os diálogos ocorriam no plano das representações. Pois o português e o passado ibérico eram representados como passionais e líricos, valores caros à contracultura. Em sua valorização do amor e da contemplação, os ideais da contracultura se associavam diretamente com o passado ibérico.

Esse processo de associação de ideias ocorreu com o nosso objeto porque no determinado momento em que a canção mobilizou clichês da música ibérica, no ano de 1974, um repertório de ideias desencadeou representações que estavam adormecidas no passado. E, como demonstrado por Chartier, Garcia Canclini e Smith, essas sedimentações identitárias foram reinventadas e novas interpretações foram desferidas e associadas às outras ideias que

5 Sobre o conceito de arqueologia ver o artigo *Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations In: Myths and memories of the nation*. E sobre a reificação da nação, entre narrativas, passado étnico e paisagem ver *Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos, Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades*

podemos ouvir na canção, mais precisamente as ideias da contracultura, latino-americanas e terceiro mundistas, todas alinhadas numa ampla crítica ao racionalismo burocrático.

Dessa forma, longe de apreendermos um sentido único e coeso em *Tercer Mundo*, podemos observar diversas interpretações contraditórias que concorrem e disputam a sua representação. O campo da cultura é um campo em disputa, aonde as interpretações competem e se sobrepõem. Uma representação se estabelece ou se legitima de acordo com as demandas do período e os atores sociais envolvidos no processo.

Considerações finais

Após essa exposição esperamos ter deixado claro que essa situação foi muito mais complexa do que uma relação de mercado – apesar de ela existir e inegavelmente marcar o nosso objeto. O viés que enxerga a canção e as artes como meros produtos não explica tudo e deixa muita coisa passar.

Nosso objetivo era demonstrar a coexistência de diversas identidades dentro de uma mesma canção. Como afirmamos na introdução, com Stuart Hall, os espectros que nos acompanham desde as décadas de 1960 e 70 são os das identidades segmentadas, da descentralização do sujeito e da descrença na razão. Em outras palavras, desde esse período um núcleo estável da identidade já estava em xeque, as narrativas, cada vez mais segmentadas, baseadas em diferentes reivindicações de pertença, monopolizaram as representações identitárias. Dessa forma, desde as famosas décadas, é possível coexistirem diversas identidades dentro de um mesmo indivíduo, assim como diversas identidades também imprimem suas representações nas manifestações culturais, pois não existem mais princípios unos, nem núcleos explicadores da totalização do ser.

Com a canção *Tercer Mundo* observamos que as identidades e as representações da contracultura, da América Latina, do Terceiro Mundo e do passado ibérico concorriam e se associavam numa dinâmica contraditória. Cada aspecto podia ser mais ou menos valorizado de acordo com o público, pois como demonstramos, Julio Cortázar e o Secos & Molhados atingiam um público heterogêneo, tanto politizados quanto “desbundados”. Entretanto, existia uma coerência, pois em ambos os lados, os leitores politizados e os ouvintes contempladores, não se alinhavam ao projeto racionalizador, desconfiavam de sua eficácia e vivenciavam esse processo de descentralização da identidade.

Fontes utilizadas

CORTAZAR, Julio. **Prosa del Observatorio**. Barcelona: Lumen, 1999.

SECOS & MOLHADOS. **SECOS & MOLHADOS II**. São Paulo: Continental, 1974.

Referências bibliográficas

ANDERSON, Perry. **Portugal e o ultracolonialismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

APOLINÁRIO, João. **25 de Abril de 1974 Portugal Revolução Modelo**. São Paulo: Nórdica, 1974.

ANTUNES, Rafael H. **Pra não dizer que não se falou das flores: a repercussão da Revolução dos Cravos na grande imprensa do Brasil, 1974 – 1976**. Dissertação - Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita Filho”. Assis, 2013.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude**. 1. ed. Trad. Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CHARTIER, Roger. **Cultura Popular**. Revisitando um conceito historiográfico. In: *Revistas Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995.

CONRAD, Gerson. **Meteorico Fenômeno: memórias de um ex-Secos & Molhados**. São Paulo: Anadarco Editora, 2013.

DELEUZE, Giles. GUATARRI, Felix. **Micropolítica e segmentaridade**. In: DELEUZE, Giles. GUATARRI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora ULISSEIA, 1961.

GARCIA, T. C. **História e Música: consenso, polêmicas e desafios**. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos (org.). **Questões que incomodam o historiador**. São Paulo: Alameda, 2013.

GARCIA, T. C. **Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano**. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, 2006

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP. 1998. p. XXIII.

GILMAN, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina. 1. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2003.

GOMES, Caio S. **“Quando um muro separa, uma ponte une”**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013.

Gran Diccionario de la Lengua Española. Larousse Editorial, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KATSIAFICAS, G. **The imagination of the New Left: a global analysis of 1968**. South End Press: Cambridge, 1987.

MORIN, Edgar. 1968-2008: o mundo que eu vi e vivi. In: AXT, Gunter; SCHÜLLER, Fernando Luís (org). **Fronteiras do pensamento: ensaios sobre cultura e estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

ORTIZ, Renato. **A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA**: Cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

RISÉRIO, A. Duas ou três coisas sobre a contracultura no Brasil. In: Vários autores. **Anos 70**: trajetórias. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural. 2005.

ROSNACK, T. **The Making of a Counter Culture**. Anchor Books: New York, 1969.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Trad. Ronald Polito, Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

SMITH, Anthony. **Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos, Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades**. In: Revista Mexicana de Sociología, 1998.

SMITH, Anthony. Gastronomy or Geology? The Role of Nationalism in the Reconstruction of Nations. In: **Myths and memories of the nation**. New York: Oxford University Press, 1999.

TUDELA, Maria del Rocío Oviedo Pérez de. **Imagen del tiempo**: Prosa del observatorio y otros escritos de Cortázar. Rassegna iberistica, vol. 37, num. 101, 2014.

VARGAS, Herom. **SECOS & MOLHADOS**: experimentalismo, mídia e performance. **Anais do XVIII Encontro da Compós**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.