UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

CAIO DE SOUZA GOMES

**“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na
canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**
(*versão corrigida*)

São Paulo
2013

CAIO DE SOUZA GOMES

**“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na
canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**
(*versão corrigida*)

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção do
título de mestre em História.

Área de concentração: História Social

De acordo: _____

Orientadora: Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato

São Paulo

2013

Nome: **Caio de Souza Gomes**

Título: **“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre em História.

Aprovado em: 25 de abril de 2013

Banca Examinadora

Profa. Dra. Maria Helena Rolim Capelato (orientadora) Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Marcos Francisco Napolitano de Eugenio Instituição: FFLCH/USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia Instituição: UNESP/Franca

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pelo apoio financeiro fundamental para a concretização deste projeto.

À orientadora desta pesquisa, professora Maria Helena R. Capelato, pela confiança em mim e neste trabalho, pela enorme generosidade e carinho com que sempre me acolheu e pela grande amizade nestes anos de convívio.

À professora Maria Lígia Coelho Prado, pelo incentivo e apoio, por acreditar nas possibilidades desta pesquisa, pela convivência sempre tão afetiva e agradável.

Aos professores Marcos Napolitano e Tânia da Costa Garcia, que acompanharam a pesquisa desde o início com muito interesse e trouxeram contribuições fundamentais no exame de qualificação.

À professora Mary Anne Junqueira, sempre tão receptiva e atenciosa, fundamental para desvendar os caminhos do “transnacional”.

A todos os professores e colegas participantes do Projeto Temático FAPESP “Cultura e política nas Américas” e do *Laboratório de Estudos de História das Américas* (LEHA). Os encontros do grupo, todas as discussões ali desenvolvidas, e a oportunidade de apresentar essa pesquisa e receber críticas e contribuições foram muito importantes para o amadurecimento do trabalho.

Ao grupo de orientandos da professora Maria Helena Capelato, com quem é um prazer compartilhar os caminhos da pesquisa.

Ao professor Aldo Marchesi, do *Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos* da *Universidad de la República* (UDELAR), que me abriu caminhos no Uruguai.

A Patricio Manns, personagem fundamental da história aqui contada, que tão gentilmente respondeu aos meus contatos.

À Ângela, Carine e Maria Antônia, por terem me acolhido com tanto carinho desde o início, pelo apoio fundamental em todos os momentos. É uma enorme alegria poder compartilhar cada momento com vocês.

À Annelise, que acompanha esta pesquisa desde antes de ela existir.

À Vera, que está na origem de tudo, incentivadora fundamental desde o primeiro momento e que além de grande referência se tornou querida amiga.

Aos amigos, avós, tios e primos, que sempre trouxeram momentos de alegria e descontração em meio ao caminho às vezes árido e solitário da pesquisa.

À Tânia e Renato, meus pais, e Nicolý, minha irmã, que sempre acreditaram em mim e me apoiaram incondicionalmente em todas as minhas escolhas. Esse trabalho só existe graças ao amor de vocês.

RESUMO

GOMES, Caio S. **“Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. 2013. 227 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

O objetivo desta pesquisa é analisar como, ao longo das décadas de 1960 e 70, artistas ligados à canção engajada conceberam projetos de integração da América Latina por meio da canção, e como esses projetos resultaram no estabelecimento de uma série de “conexões transnacionais”. Neste período, os impactos da Guerra Fria tiveram como consequência um contexto político fortemente polarizado, o que afetou diretamente o campo cultural e, especialmente, o campo artístico. As experiências políticas comuns favoreceram as trocas de ideias e a intensa circulação de artistas por todo o continente, permitindo o estabelecimento de uma série de contatos e diálogos. Utilizando como fonte principal a discografia dos mais destacados artistas de cada país, o objetivo é analisar essa história de “conexões transnacionais” na canção engajada latino-americana focalizando três fases distintas: a) a primeira, entre 1963 e 1966, momento de formação e consolidação dos movimentos de *nueva canción* no Cone Sul, em que o engajamento se manifestou fundamentalmente por meio da crítica social; b) a segunda, entre 1967 e 1969, marcada pelos impactos do / *Encuentro de la Canción Protesta*, realizado em Cuba, que resultou no destaque de dois temas importantes: a revolução e o anti-imperialismo; c) a terceira, que compreende a década de 1970, período marcado pela radicalização dos discursos políticos, pela intensificação das conexões e também pelas tentativas de inserção dos artistas brasileiros nos circuitos da canção engajada latino-americana.

Palavras-chave: canção engajada / cultura e política na América Latina / conexões transnacionais

ABSTRACT

GOMES, Caio S. **“When a wall separates, a bridge unites”: transnational connections in the Latin America protest song (1960/70)**. 2013. 227 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

The objective of this research is to analyze the Latin America integration project conceived by the artists involved with the protest song in the 1960s and 1970s. In this period, the impact of Cold War resulted in a polarized debate that affected the cultural field, and especially the artistic field. The common political experiences favored the exchange of ideas and the intense movement of artists across the continent. Using the most prominent artists' discography as source, the purpose is to analyze three moments of the history of "transnational connections" in the protest song in Latin American: a) the first, between 1963 and 1966, time of development and consolidation of *nueva canción* movement in the Southern Cone, when the engagement was manifested fundamentally by social criticism; b) the second, between 1967 and 1969, marked by the impact of the *I Encuentro de la Canción Protesta* held in Cuba, that highlighted two important themes: revolution and anti-imperialism; c) the third, which comprises the 1970s, a period marked by the radicalization of political discourse and by the intensification of connections. Especially in this third phase, I analyze the Brazilian artists' efforts to integrate the circuits of Latin American protest song.

Keywords: protest song / culture and politics in Latin America / transnational connections

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: “TANTA DISTANCIA Y CAMINO, TAN DIFERENTES BANDERAS”: AS CONEXÕES TRANSNACIONAIS E A CANÇÃO NA AMÉRICA LATINA..... 8

Entre muros e pontes.....	8
Histórias Conectadas.....	11
Histórias Transnacionais.....	15
Conexões transnacionais e a canção engajada.....	20

1. CAPÍTULO 1 – “SI SOMOS AMERICANOS, NO MIRAREMOS FRONTERAS”. A INVENÇÃO DA *NUEVA CANCIÓN* E O PROJETO DE UNIDADE LATINO-AMERICANA: FOLCLORE, INOVAÇÃO E COMPROMISSO POLÍTICO (1963-1966)..... 28

1.1. 1963 e o início da <i>nueva canción</i> na América Latina.....	29
1.1.1. As origens do <i>nuevo cancionero</i> argentino.....	29
1.1.2. Primeiros marcos da <i>canción protesta</i> uruguaia.....	39
1.2. Os anos 1965 e 1966 e as primeiras bases da <i>nueva canción</i>	45
2.2.1 A produção discográfica da <i>canción protesta</i> uruguaia.....	47
2.2.2 Os primeiros passos discográficos do <i>nuevo cancionero</i> argentino.....	51
2.2.3. <i>La peña de los Parra</i> e o início da <i>nueva canción</i> chilena.....	57

2. CAPÍTULO 2 – “YO QUIERO ROMPER MI MAPA, FORMAR EL MAPA DE TODOS”: O *I ENCUENTRO DE LA CANCIÓN PROTESTA* E A CANÇÃO COMO ARMA DA REVOLUÇÃO..... 75

2.1. <i>I Encuentro de la Canción Protesta</i> , latino-americanismo e a importância da cultura no projeto revolucionário.....	77
2.2. Os impactos do <i>I Encuentro de la Canción Protesta</i> na produção discográfica dos cantautores latino-americanos	91
2.2.1. A aproximação entre Cuba e a <i>canción protesta</i> uruguaia.....	91
2.2.2. A <i>nueva canción</i> chilena e a radicalização do engajamento.....	99

2.2.3. Desdobramentos do <i>nuevo cancionero</i> argentino no final dos anos 1960..	124

3. CAPÍTULO 3. “BUSQUEMOS LA UNIDAD, ES TAREA DE TODOS LA NUEVA SOCIEDAD”: A CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA NA DÉCADA DE 1970 E O AUGUE DAS CONEXÕES TRANSNACIONAIS..... 127

3.1. A militância dos artistas pela eleição de Salvador Allende e sua atuação no governo da Unidade Popular.....	127

3.2. Conexões entre Chile e Cuba ao longo do governo da Unidade Popular.....	141

3.3. Encuentro de Música Latinoamericana: afirmação de Cuba como polo da cultura revolucionaria do continente.....	148

3.4. Diálogos entre o <i>GESI</i> e a <i>canción protesta</i> uruguaia.....	153

3.5. O <i>nuevo cancionero</i> argentino no início dos anos 1970.....	156

3.6. Golpes militares e a crise do projeto da nueva canción.....	165

3.7. A produção discográfica do <i>GESI</i> e o projeto de unidade latino-americana.....	168

4. CAPÍTULO 4. “EL CANTO DE USTEDES QUE ÉS EL MISMO CANTO”: A INSERÇÃO DO BRASIL NO UNIVERSO DA CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA..... 172

4.1. A radicalização do discurso político na década de 1960 e a aproximação com a <i>nueva canción</i>	172

4.2. Conexões entre o Brasil e <i>nueva canción</i> no início da década de 1970.....	180

4.3. A inserção do Brasil nos circuitos da canção engajada latino-americana na segunda metade da década de 1970.....	186

4.3.1 Elis Regina e a América Latina em <i>Falso Brilhante</i>	186

4.3.2. Chico Buarque e a <i>nueva trova</i> cubana.....	188

4.3.3. A divulgação da música latino-americana no Brasil.....	191

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	195
DISCOGRAFIA.....	199
BIBLIOGRAFIA.....	206
ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES.....	218

INTRODUÇÃO: “TANTA DISTANCIA Y CAMINO, TAN DIFERENTES BANDERAS”: AS CONEXÕES TRANSNACIONAIS E A CANÇÃO NA AMÉRICA LATINA

Entre muros e pontes

“Quando um muro separa, uma ponte une”. O verso que escolhi como título desta pesquisa, da canção “Pesadelo” de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, coloca um dilema: de um lado, o “muro” que separa; de outro, a “ponte” que une. É a partir deste jogo entre muros e pontes, entre separação e união, que pretendo pensar a canção engajada na América Latina nas décadas de 1960 e 1970.

A imagem do muro traz em si uma ambiguidade. Pois ao mesmo tempo em que o muro protege, defende, ele limita, é divisa, fronteira, comunicação cortada. O muro é ao mesmo tempo segurança e sufocação, defesa e prisão. Mas o signo maior da ideia do muro é a separação: separação entre o interno e o externo, entre os que ficaram e os que saíram, entre nações, entre o eu e o outro.

A imagem que se contrapõe ao muro é a ponte. Ponte que liga pessoas ou coisas. Ponte passagem, que permite ir de um lado a outro, de uma margem a outra, que estabelece a comunicação. A ponte, assim, tem como signo maior a ideia de ligação, de conexão entre dois lados, entre dois polos que, de outro modo, restariam separados. E ainda carrega em si uma outra imagem: a da mediação. O mediador é aquele que, ao mesmo tempo, é e constrói pontes.

O jogo entre muros e pontes é, assim, o jogo entre a separação e a ligação, entre a comunicação cortada e a comunicação restabelecida, entre os limites e as passagens, entre as fronteiras e as mediações.

No estudo proposto, abordo o universo da canção engajada latino-americana tentando pensá-lo para além dos muros que separam as experiências de cada país, em busca de possíveis pontes que conectem essa produção musical. Parto do pressuposto de que ao abrir os olhos (ou os ouvidos) para o que está além dos limites nacionais, novas alternativas de abordagem se colocam e novos olhares sobre o que já parecia conhecido começam a se tornar possibilidades.

Dentre tantos elementos que compõem aquele universo de canções incrivelmente rico, as constantes referências à América, ao continente, aos “hermanos”, a identidades que transbordam o nacional, se destacam de tal forma que acabam por colocar uma série de questões: Qual o lugar da “América Latina” nessa produção engajada tão numerosa das décadas de 1960 e 1970? Como identidades como “latino-americano” (ou “sul-americano”, ou ainda simplesmente “americano”) fazem parte da construção dos discursos desse universo cancional? É possível falar em uma identidade “transnacional” a partir desse universo artístico? Como essas canções articulam a identidade continental com outras identidades nacionais, regionais, locais?

As tensões que se colocam diante do complexo jogo entre muros e pontes, diante das tentativas de aproximação entre as experiências musicais dos diferentes países, também se refletem nas tentativas de formação de laços identitários. O tema das identidades, sejam elas culturais, raciais, políticas, de gênero, nacionais ou coletivas, tem sido muito debatido nas últimas décadas. Os estudiosos do tema entendem as identidades como construções do discurso que constituem o real e integram o jogo conflituoso dos imaginários e das representações. Ao mesmo tempo, tocam os corações e despertam a sensação de pertencimento do indivíduo a uma coletividade. Os indivíduos que se sentem identificados afirmam suas particularidades para diferenciar-se dos que não pertencem ao grupo. As identidades envolvem razão e sentimento, produzem paixões políticas ligadas às emoções coletivas.

Como lembra Stuart Hall ¹, um dos principais estudiosos do tema, as identidades coletivas não são imunes a mudanças, adaptações e resignificações. As identidades estão sempre em movimento, em contínua transformação e as referências simbólicas relacionadas a elas também ganham significados distintos nesse processo de mudanças. Segundo Maria Lígia Coelho Prado:

(...) a análise das identidades supõe acompanhar o intrincado e contraditório movimento de inclusão e exclusão, de lembrança e esquecimento, de semelhança e diferença, de harmonia e tensão, atravessado por relações de poder. ²

¹ O autor aborda a questão das identidades em Stuart HALL. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

² Maria Lígia Coelho PRADO. “Uma introdução ao conceito de identidade”. *Cadernos de Seminário. Cultura e Política nas Américas*, vol. 1, 2009, p. 68.

Enfrentar essa problemática de pesquisa, no entanto, esbarra em uma série de limites e desafios. Às vezes, o excesso de informações e o proliferar de fontes colocam dilemas tão ou mais complexos quanto o cenário inverso. Como lidar com um tema que ultrapassa e muito as fronteiras nacionais, e propor um esquema de investigação que dê conta de percorrer diferentes universos cancionais, diferentes contextos políticos, mas ao mesmo tempo não pretenda uma “história da música na América Latina” impraticável? Como perseguir o tema e ao mesmo tempo escapar das armadilhas de uma história totalizante, e por isso mesmo inevitavelmente superficial? A pesquisa aqui apresentada é uma tentativa de enfrentar essas dificuldades.

Os muros nacionais sempre se impuseram à história que, afinal, se organizou como disciplina e instituição para justificar essas ideias de “nação” em construção. Se os muros tenderam a prevalecer, não foram poucas as tentativas de construir pontes. Pontes que conectassem a história com as demais disciplinas (disciplinas estas também cercadas por muros), pontes que transcendessem os limites nacionais. As tentativas de ir além do nacional, no campo historiográfico, não são de modo algum uma novidade. Basta atentar, por exemplo, para a longa e sólida trajetória das histórias comparadas, ou para as propostas construídas em várias épocas para pensar a “América Latina”. No entanto, principalmente a partir do fim do século XX, diante da percepção crescente da fragilidade das construções nacionais, essa necessidade de transpor os muros, de suplantar os limites, cresceu de maneira incontestável. De modo que, neste início de século XXI, nos vemos inevitavelmente às voltas com um “desafio transnacional”.

Para enfrentar esse desafio, procurei utilizar a ideia de “conexões transnacionais”, na tentativa de aproximar duas propostas de abordagem que vem sendo discutidas recentemente: as “*histórias conectadas*”, desenvolvidas principalmente por autores franceses ou radicados na França ³, e as “*histórias transnacionais*”, parte de um amplo debate desenvolvido principalmente nos Estados Unidos. Considero importante apresentar alguns breves elementos dessas reflexões teóricas, de modo a situar a discussão que proponho a seguir.

---

³ Para um balanço das discussões sobre histórias conectadas ver Maria Ligia Coelho PRADO. “Repensando a História Comparada da América Latina”. *Revista de História*, São Paulo, nº 153, p. 11-33, 2005.

Histórias Conectadas

Em volume de janeiro de 2001, o tradicional periódico francês *Annales. Histoire, Sciences Sociales* organizou o dossiê “Une histoire à l'échelle globale” (“Uma história em escala global”) ⁴, em que publicou artigos resultantes da jornada de estudos “Penser le monde”, ocorrida em 10 de maio de 2000 na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) por iniciativa de Serge Gruzinski e Sanjay Subrahmanyam. O principal objetivo do dossiê era discutir as possibilidades e limites do que seria uma “história em escala global”. Segundo o editorial que abre o volume, o diferencial fundamental dessas abordagens seria o destaque dado:

(...) a isso que eles chamam de ‘conexões’ e às circulações, pois a história global que eles propõem não é somente um programa de análise com certo nível de generalidade; ela é sobretudo uma tentativa de ultrapassar os limites habituais das pesquisas, circunscritas a uma área cultural ou uma entidade política particular.⁵

Deste modo, a novidade trazida pelos novos enfoques históricos ali apresentados estaria justamente na atenção dada às conexões e à circulação, trazendo para o primeiro plano das análises “a questão dos atores, dos vetores, dos passeurs, e do impacto dessas transferências e de sua recepção”. ⁶

O artigo de Subrahmanyam que compõe o dossiê, intitulado “Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique”, abre com a seguinte pergunta:

---

⁴ *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001. O dossiê se divide em duas partes. Num primeiro bloco, intitulado “Une histoire à l'échelle globale. Braudel et l'Asie” (“Uma história em escala global. Braudel e a Ásia”), composto pelos artigos de R. BIN WONG, “Entre monde et nation : les régions braudelienes en Asie” e de Maurice AYMARD, “De la Méditerranée à l'Asie : une comparaison nécessaire (commentaire)”, se busca retomar a herança braudeliana e estabelecer seus limites e aproximações com as novas propostas de “história global”. A segunda parte do dossiê, intitulada “Temps croisés, mondes mêlés” (“Tempos cruzados, mundos misturados”), composta pelos artigos de Sanjay SUBRAHMANYAM, “Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique”, de Serge GRUZINSKI, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”, e de Roger CHARTIER, “La conscience de la globalité (commentaire)”, é a que nos interessa mais diretamente aqui.

⁵ “Une histoire à l'échelle globale”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, p. 3. (Os trechos citados de textos originalmente em outras línguas são traduções minhas. Mantereí na língua original apenas as citações de letras de canções).

⁶ “Une histoire à l'échelle globale”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, p. 4.

Quais eram os grandes fenômenos que unificaram o mundo no início do período moderno, permitindo aos habitantes de diversas partes do globo, apesar de sua dispersão, imaginar pela primeira vez a existência de eventos se produzindo realmente em escala mundial? ⁷

A preocupação de Subrahmanyam é com o que ele chama de “early modern”. Em artigo anterior, publicado em 1997 ⁸, o autor já abordava as “histórias conectadas” ao trabalhar com esse período que ele estende de meados do século XIV a meados do século XVIII. Diante da amplitude do período abordado e das dificuldades que sua proposta envolve, Subrahmanyam se coloca o seguinte questionamento: “Há uma alternativa metodológica realista, que não requeira que nos tornemos especialista em tudo?” ⁹. A resposta que ele encontra é justamente propor o que define como “histórias conectadas”, que enfatizam, principalmente, os fluxos estabelecidos no campo cultural. Neste sentido, afirma:

(...) ideias e construções mentais também fluíram através das fronteiras políticas neste mundo e – mesmo se encontraram expressão local específica – nos permitem ver que nós estamos lidando não com histórias separadas e comparáveis, mas com histórias conectadas. ¹⁰

Deste modo, o objetivo fundamental seria perseguir, de perto, essa intensa circulação para além das fronteiras políticas, sem, no entanto, perder de vista as especificidades que as ideias que circularam assumiram nos contextos locais. O apelo seria para que:

(...) não apenas comparemos a partir de dentro de nossas caixas, mas gastemos algum tempo e esforço para transcendê-las, não por

---

⁷ Sanjay SUBRAHMANYAM. “Du Tage au Gange au XVIe siècle : une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, p. 51.

⁸ Sanjay SUBRAHMANYAM. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. *Modern Asian Studies*, 31, 3 (1997). Subrahmanyam tem abordado sistematicamente a história da “Eurásia” a partir da proposta das “histórias conectadas”. Ver, por exemplo, *Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges*. New York: Oxford University Press, 2005. *Explorations in Connected History. Mughals and Franks*. New York: Oxford University Press, 2005. “Holding the World in Balance. The Connected Histories of the Iberian Overseas Empires, 1500-1640”. *The American Historical Review*, vol. 112, n. 5, December 2007.

⁹ Sanjay SUBRAHMANYAM. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. *Modern Asian Studies*, 31, 3 (1997), pp. 744-5.

¹⁰ *Ibid.*, p. 748.

comparação apenas, mas buscando os às vezes frágeis tópicos que conectam o globo.¹¹

É para essa mesma direção que aponta Serge Gruzinski em seu artigo¹², em que utiliza a ideia das “histórias conectadas” para analisar o período da união das coroas ibéricas, entre 1580 e 1649, quando a construção de um império de dimensões monumentais possibilitou uma intensa circulação de homens pelas vastas possessões imperiais. Remetendo-se diretamente às proposições de Subrahmanyam, e especificamente ao artigo já citado de 1997, Gruzinski afirma:

Parece-me que a tarefa do historiador pode ser a de exumar as ligações históricas ou, antes, para ser mais exato, de explorar as *connected histories*, se adotarmos a expressão proposta pelo historiador do império português, Sanjay Subrahmanyam, o que implica que as histórias só podem ser múltiplas — ao invés de falar de uma história única e unificada com “h” maiúsculo. Esta perspectiva significa que estas histórias estão ligadas, conectadas, e que se comunicam entre si. Diante de realidades que convém estudar a partir de múltiplas escalas, o historiador tem de converter-se em uma espécie de eletricitista encarregado de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais que as historiografias nacionais desligaram ou esconderam, bloqueando as suas respectivas fronteiras.¹³

Gruzinski aponta para a necessidade de explorar as conexões, de enxergar as ligações que conectam as histórias para além das fronteiras nacionais, de restabelecer as conexões internacionais e intercontinentais. E a alternativa que propõe para alcançar tal objetivo é, justamente, recorrer às “histórias conectadas”, que fariam “aparecer as continuidades, as conexões ou as simples passagens muitas vezes minimizadas (quando não são excluídas da análise)”¹⁴ e enfatizariam a circulação dos indivíduos, desses agentes que atuam como *passeurs* e que permitem por em circulação as ideias.

¹¹ Sanjay SUBRAHMANYAM. “Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia”. *Modern Asian Studies*, 31, 3 (1997), pp. 761-2.

¹² O artigo “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”, publicado em *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, ganhou uma versão em português intitulada “Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories”, publicada em *Topoi*, Rio de Janeiro, março de 2001. Utilizarei para as citações o texto publicado em português.

¹³ Serge GRUZINSKI. “Os mundos misturados da monarquia católica e outras connected histories”. *Topoi*. Rio de Janeiro: março de 2001, p. 176.

¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

O dossiê dos *Annales* encerra com um comentário do célebre historiador Roger Chartier a respeito dos ensaios de Gruzinski e Subrahmanyam. Chartier aponta para o que chama de “recusas” dos dois autores:

(...) recusa do quadro do Estado-nação como se ele próprio pudesse delimitar, retrospectivamente, uma entidade social e cultural já presente antes mesmo de seu advento político; recusa dos recortes tradicionais da monografia histórica explorando as especificidades de uma província, de um ‘país’, de uma vila; recusa, enfim, da abordagem micro-histórica que, segundo S. Gruzinski, fez ‘negligenciar a distância’.¹⁵

Partindo dessas recusas do estado-nação como limite, dos recortes tradicionais em escalas nacionais ou locais e da abordagem micro-histórica, e defendendo uma história que considere as “distâncias”, a importância das contribuições como a de Gruzinski e Subrahmanyam estaria, segundo Chartier, na tentativa de encontrar saídas para os dilemas que cercam a construção de uma história em escala mundial:

A originalidade dos recortes escolhidos por S. Gruzinski e S. Subrahmanyam é trazida pela recusa, simultaneamente, de uma história global, entendida como uma figura moderna da história universal, e de uma história comparada, entendida como puramente morfológica. O que importa é a eleição de um quadro de estudos capaz de tornar visíveis as connected histories que puseram em relação populações, culturas, economias e poderes.¹⁶

Deste modo, o grande diferencial trazido pela proposta das “histórias conectadas” seria, fugindo de abordagens “globais” ou “universais”, que aspiram a uma impraticável história total, e se distanciando também das abordagens clássicas da “história comparada”, propor uma ênfase radical nas conexões. Essa atenção às conexões e à circulação está na base também das discussões desenvolvidas principalmente nos Estados Unidos em torno da proposta das “histórias transnacionais”.

---

¹⁵ Roger CHARTIER. “La conscience de la globalité (commentaire)”. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, p. 119.

¹⁶ Ibid., p. 121.

Histórias Transnacionais

Uma primeira dificuldade por que passa a adoção do termo “transnacional” é a definição do que se pretende abordar sob tal denominação e quais os limites e possibilidades que o termo coloca. O prefixo *trans* remete à ideia de “além”. Significa o ato de ir além, transposição, travessia, transferência e, portanto, insere-se no mesmo universo semântico das “pontes”. Deste modo, uma primeira significação óbvia do termo é a ideia de ir “além” das nações. Os fenômenos transnacionais seriam aqueles que, de algum modo, transcendem as fronteiras dos Estados-nação. E, portanto, a história transnacional seria aquela que se debruça sobre esses fenômenos. Maurício Tenório Trillo aponta para as dificuldades desse desafio:

Será que podemos imaginar uma escrita da história que, ainda que imersa no cenário do Estado-nação, ainda que utilizando o Estado-nação como unidade básica de análise, relativize o peso da nação? Podemos conceber histórias culturais, sociais ou econômicas que relatem o devir das experiências modernas, das quais uma das características – ainda que não a mais importante – é que ocorrem em diferentes contextos nacionais? É possível escrever histórias intercruzadas entre nações sem ter em mente nenhuma nação em particular, ou seja, escrever histórias para nenhuma nação? ¹⁷

Para pensar esse desafio, a edição de dezembro de 2006 da *American Historical Review* promoveu uma “conversa” (a seção se chama “AHR Conversation”) entre um grupo de historiadores¹⁸ a respeito da “História

¹⁷ Mauricio Tenorio TRILLO, em diálogo com Thomas Bender e David Thelen. “Caminhando para a ‘desestadunização’ da história dos Estados Unidos: um diálogo”. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 27, 2001, pp. 12-13. Thomas Bender e David Thelen são dois dos principais autores norte-americanos preocupados com a questão do “transnacional”. De Thelen ver, por exemplo, “The Nation and Beyond. Transnational Perspectives on United States History”. *The Journal of American History*, vol. 86, n. 3, December 1999. “Replanteamiento de la historia desde una perspectiva transnacional”. In: AZUELA, Alicia; PALACIOS, Guillermo (orgs.) *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio del México, 2009. De Bender, ver *A nation among nations: America’s place in world history*. New York: Hill and Wang, 2006. *Rethinking American history in a global age*. California: University of California Press, 2002.

¹⁸ C. A. Bayly, da University of Cambridge; Sven Beckert, da Harvard University; Matthew Connelly, da Columbia University; Isabel Hofmeyr, professora de Literatura Africana na University of the Witwatersrand, em Johannesburg, África do Sul; Wendy Kozol, do Oberlin College; e Patricia Seed, da University of California-Irvine

Transnacional”. Lembrando que o tema não é exatamente uma novidade ¹⁹, a conversa tinha como propósito refletir sobre as amplas possibilidades e as especificidades de abordagem relativa ao estudo das “transnacionalidades”.

Discutindo as razões da opção pelo termo transnacional, e a ideia do transnacional significar a superação dos limites nacionais, ou seja, ir “além” das fronteiras, Chris Bayly argumenta que a definição não é tão evidente quanto parece:

(...) é muito importante ressaltar que as ‘nações’ embutidas no termo ‘transnacional’ não eram elementos originais a serem ‘transcendidos’ pelas forças que estamos discutindo. Ao contrário, elas foram os produtos – muitas vezes produtos tardios – desses verdadeiros processos. Não devemos cair novamente numa wider world history constituída simplesmente por “nações e nacionalismo” e as forças que as transcendem ²⁰

Deste modo, a história transnacional não é simplesmente aquela que transcende as nações, ao contrário, há um jogo recíproco entre as nações e essas forças que as transcendem. Mas o que a distinguiria de outras tantas abordagens que se propõem superar as perspectivas nacionais ou nacionalistas? A “conversa” toma como ponto de partida a discussão acerca das delimitações do que seria a “história transnacional”, uma vez que ela se insere num conjunto de abordagens que envolvem a história comparada (“comparative history”), a história internacional (“international history”), a história mundial (“world history”) e a história global (“global history”), todas elas caracterizadas pelo desejo de romper com o estado-nação como categoria de análise e com o etnocentrismo que teria caracterizado a escrita da história no Ocidente. Como observa Sven Beckert:

(...) a história global, mundial, e transnacional tem muito em comum. Elas são todas engajadas em um projeto de reconstrução de aspectos do passado humano que transcendem qualquer estado-nação, império, ou outro território político definido. Isso define estas abordagens separadas da maioria da história que foi escrita na maior parte do mundo durante os últimos cem anos. Porque a história como uma disciplina acadêmica cresceu ao lado do estado-nação e se

¹⁹ A questão “transnacional” vem sendo amplamente discutida nas publicações acadêmicas norte-americanas. A própria *American Historical Review* publicou o fórum “American Exceptionalism in an Age of International History”, vol. 96, n. 4, Oct. 1991, e o fórum “Borders and Borderlands”, vol. 104, n. 3, June 1999. E o *Journal of American History* publicou, entre outros, “Toward the International of American History: A Round Table”, vol. 79, n. 2, September 1992, e a edição especial “The Nation and Beyond”, vol. 86, n. 3, December 1999.

²⁰ “On Transnational History”. *American Historical Review*, dezembro de 2006, p. 1449.

tornou um dos seus principais pilares ideológicos, permitindo historiadores atuando em fortes estados-nação a concentrar-se excessivamente em suas próprias histórias nacionais isoladas do resto do mundo. Histórias Global, mundial, transnacional e internacional são todas a seu próprio modo críticas de tais limites.²¹

A partir dessa constatação, os autores passam a discutir as delimitações conceituais de cada uma dessas categorias, na tentativa de definir o que diferenciaria a perspectiva “transnacional” de todas essas outras abordagens. Seigel aponta para um elemento crucial na definição do transnacional:

Talvez o núcleo da história transnacional seja o desafio que ela coloca para a preeminência da hermenêutica das nações. Sem perder de vista as “poderosas forças” que as nações se tornaram, ela as entende como “frágeis, construídas, imaginadas”. A história transnacional trata a nação como um entre uma série de fenômenos sociais a serem estudados, ao invés de tratá-la como o quadro de estudo em si.²²

Seigel considera, assim, o transnacional como uma perspectiva, um modo de ver que, ao adotar um outro olhar, desloca as análises da tradicional abordagem que toma a nação como quadro de estudos. Quem também aponta nesta direção é Sven Beckert:

(...) eu percebo a história transnacional em grande parte como um “modo de ver” aberto a várias preferências metodológicas. E a várias questões diferentes. Leva em seu ponto de partida a interconexão da história humana como um todo, e embora reconhecendo a extraordinária importância de estados, impérios, e assim por diante, ela presta atenção nas redes, processos, crenças e instituições que transcendem estes espaços políticos definidos.²³

Assim, propõe que as “histórias transnacionais” sejam entendidas não como uma proposta teórica ou um método, mas sim como “um modo de ver”, que poderia ser utilizado a partir de diversas questões e posturas metodológicas diferentes. Quem também salienta este ponto é Wendy Kosol:

---

²¹ “On Transnational History”. *American Historical Review*, dezembro de 2006, pp. 1445-6.

²² Micol SEIGEL. “Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn”. *Radical History Review*, n. 91, winter 2005, p. 63.

²³ “On Transnational History”. *American Historical Review*, dezembro de 2006, p. 1459.

(...) a história transnacional não está vinculada a nenhuma abordagem metodológica em particular. A história política pode ser transnacional, assim como a história cultural, a história intelectual, a história empresarial, entre outras. Este é um dos pontos fortes da história transnacional: abraçar esta diversidade metodológica. Deste modo não é diferente da, digamos, história local. As abordagens particulares empregadas são provavelmente melhor determinadas pelo tipo de perguntas que gostaríamos de responder. Idealmente, a história transnacional é uma “maneira de ver”. Grande parte da escrita da história tem sido limitada pela sua explícita ou implícita visão nacionalista. A história transnacional centra-se em descobrir conexões entre unidades políticas particulares.²⁴

Mas então quais seriam as peculiaridades deste “outro olhar”? Para C. Bayly, o termo “transnacional” traria um “senso de movimentação e interpenetração”, e segundo Patricia Seed “a mais importante contribuição [das histórias transnacionais] é a capacidade de seguir pessoas (onde quer que elas se movam)”²⁵.

Deste modo, um dos elementos distintivos das abordagens transnacionais seria a ênfase na questão dos movimentos, ou, em outros termos, da circulação. Neste sentido, a proposta se aproxima muito do que propõe Subrahmanyam e Gruzinski para as “histórias conectadas”. Essa ideia é reforçada por Isabel Hofmeyr, que agrega à questão dos movimentos e da circulação a ideia de “fluxos”:

A reivindicação chave de qualquer abordagem transnacional é sua preocupação central com os movimentos, fluxos, e circulação, não simplesmente como tema ou motivo, mas como um conjunto analítico de métodos que define a tentativa em si. Posto de outra maneira, a preocupação com o transnacionalismo dirige a atenção ao ‘espaço dos fluxos’.²⁶

Esses elementos marcam, assim, uma importante diferenciação das perspectivas transnacionais em relação às demais abordagens “globais”: mais do que pretender ir além das fronteiras, ou de propor que os processos históricos ultrapassam esses limites, o que a história transnacional propõe é seguir esses fluxos, esses movimentos. Como lembra Chris Bayly, “a história transnacional tem a vantagem de incluir trabalhos que levantam questões críticas sobre os fluxos

²⁴ “On Transnational History”. *American Historical Review*, dezembro de 2006, p. 1454.

²⁵ *Ibid.*, p. 1443.

²⁶ *Ibid.*, p. 1444.

transnacionais, mas não tem a pretensão de abraçar o mundo todo”²⁷. E Como aponta Hofmeyr:

A reivindicação dos métodos transnacionais não é simplesmente que os processos históricos são feitos em lugares diferentes, mas que eles são construídos no movimento entre lugares, espaços e regiões²⁸

Sven Beckert, também buscando delimitar as abordagens transnacionais, dá ênfase justamente à ideia das “conexões”, se aproximando mais uma vez do que propõem as “histórias conectadas” de Gruzinski e Subrahmanyam. A seu ver, a história transnacional seria:

(...) uma abordagem da história que se concentra em uma série de conexões que transcendem territórios politicamente delimitados e conecta várias partes do mundo a outras. Redes, instituições, ideias, e processos constituem essas conexões, e ainda que governantes, impérios e estados sejam importantes na sua estruturação, eles transcendem territórios politicamente delimitados.²⁹

Deste modo, as propostas de abordagem histórica denominadas “conectada” ou “transnacional”, apresentam como referência comum a ênfase nos movimentos, nas circulações, nos fluxos e conexões que transcendem os limites impostos pelas fronteiras nacionais. E, ao destacar esses elementos, põe em destaque a figura dos mediadores³⁰, aqueles que, ao circularem, servem como ponte para que também obras e ideias circulem.

---

²⁷ “On Transnational History”. *American Historical Review*, dezembro de 2006, p. 1448.

²⁸ *Ibid.*, p. 1444.

²⁹ *Ibid.*, p. 1446.

³⁰ Para uma introdução sobre a questão dos “mediadores culturais”, ver Gabriela Pellegrino SOARES. “História das Ideias e mediações culturais: breves apontamentos”. In: Mary Anne JUNQUEIRA; Stella Maris Scatena FRANCO (orgs.). *Cadernos de Seminários de Pesquisa*. São Paulo: Departamento de História, FFLCH-USP / Humanitas, 2011.

Conexões transnacionais e a canção engajada

O desafio proposto é analisar, a partir destas reflexões colocadas pelas “histórias conectadas” e “histórias transnacionais”, de que forma os artistas ligados à canção engajada, nas décadas de 1960 e 1970, estabeleceram uma série de “conexões transnacionais” que resultaram na constituição de uma complexa rede de diálogos e intercâmbios que aproximaram as experiências artísticas que vinham se desenvolvendo simultaneamente em diferentes países do continente.

Longe de pretender uma história da canção engajada no continente, ou de ambicionar analisar o significado que ela assumiu nos diferentes países, o que proponho é entender como foram se articulando, desde inícios da década de 1960 até fins dos anos 1970, ainda que de maneira fragmentaria e descontínua, propostas de união da América Latina em torno da canção, projetos esses que visavam construir pontes que permitissem a aproximação de artistas de diferentes países no sentido do fortalecimento dos movimentos artísticos e de suas propostas de renovação estética, mas também que objetivavam fortalecer as lutas políticas. E, a partir da análise destes projetos, outro objetivo é perseguir como ele foi tomando forma e se materializando por meio da efetiva circulação dos artistas e de suas obras pelos diferentes países, construindo uma rede de contatos que foi se estabelecendo em espaços diversos como os festivais de canção, as viagens e turnês dos artistas, a união de artistas em torno de projetos comuns, a circulação de discos e canções.

A questão fundamental que se coloca é compreender qual o lugar da América Latina nessa produção engajada das décadas de 1960/70, tanto como identidade que se coloca nos projetos artísticos e nas próprias obras quanto como espaço de circulação e de articulação de uma rede de contatos e conexões. Isso porque neste período abordado a “América Latina” adquiriu enorme centralidade nos projetos políticos e também no universo cultural e artístico, por conta do contexto político fortemente polarizado da Guerra Fria e do papel estratégico que a região representava nessa disputa, o que fazia do continente área de interesse fundamental para ambos os blocos do conflito. Como mostra Claudia Gilman, autora de um estudo sobre os escritores e a literatura latino-americana deste período das

décadas de 1960/70 cuja perspectiva e abordagem se aproximam do que proponho aqui para pensar a canção engajada:

A decisão de considerar como objeto de reflexão a América Latina me parece conceitual e metodologicamente relevante. A ampliação dos marcos nacionais, a eliminação dessas fronteiras abstratas para a análise cultural, é imprescindível. Se bem é certo que a entidade América Latina é, em termos de homogeneidade cultural, mais um horizonte problemático que um dado da realidade, não é menos certo que no período a estudar se configura (...) uma ideia (ou a necessidade de uma ideia) de América Latina, em cuja conformação colaboraram também certas conjunturas de ordem histórico político, matrizes ideológicas e o peso de certas instituições, como partidos, governos, instituições culturais e até mercantis.³¹

Neste sentido, um marco fundamental neste processo de fortalecimento da identidade latino-americana na década de 1960 e 1970 é sem dúvida a Revolução Cubana, em 1959. Com a Revolução Cubana, principalmente a partir do momento em que esta se declarou oficialmente socialista, em 1961, a América Latina foi alçada a uma condição de extremo destaque na complexa disputa por espaço e poder das duas potências mundiais em conflito. A vitória dos guerrilheiros na pequena ilha do Caribe imediatamente provocou alarme generalizado nos Estados Unidos, que assistia ao surgimento de uma sociedade socialista naquilo que considerava seu próprio quintal. Mas Cuba também chamou a atenção do bloco soviético, que vislumbrou potencialidades revolucionárias naquela parte do globo. E, nos contextos nacionais, a Revolução Cubana significou um enorme fortalecimento das esquerdas, que agora podiam falar da possibilidade real de um processo revolucionário na América Latina, e também uma reação intensa da direita, que redobrava sua atenção e acirrava seu anticomunismo.

Deste modo, uma das marcas mais fundamentais deste período, marco definidor e distintivo, é a centralidade que ganha a ideia de “revolução”. Como salienta Claudia Gilman:

A pedra de toque desta história, a palavra, foi sem nenhuma dúvida revolução, a realidade da revolução, o conceito de revolução e os atributos da revolução como garantia necessária de legitimidade dos

---

³¹ Claudia GILMAN. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012, pp. 26-27.

escritores, dos críticos, das obras, das ideias e dos comportamentos.³²

A revolução passa a ser o grande tema da política e também da intelectualidade. A esquerda dos vários países fortalece a crença nas possibilidades de mudanças radicais nas formas de organização política, e a direita passa a falar em “contra-revolução” e a conceber uma série de estratégias para combater a possibilidade de que se espalhasse a onda que fora gestada em Cuba.

Esse complexo universo de conexões transnacionais que pretendo abordar nesta pesquisa se esboça, articula, ganha força e depois entra em declínio dentro do espaço de duas décadas, num arco que se insere no que podemos denominar genericamente de “os anos 1960/70”. Segundo Claudia Gilman, a existência desse solo comum, de elementos compartilhados e da intensa circulação de ideias nesse período definiriam uma “época”, um período historicamente determinado, com características próprias, com elementos que o distinguiriam do que o precedeu e também do que veio depois, e fortemente marcado por um desejo de transformação, desejo esse que impregnou os diferentes setores da sociedade.

Marcos como a Revolução Cubana, a descolonização dos países africanos, a guerra do Vietnã, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, faziam crer que o mundo estava inevitavelmente se transformando, que mudanças radicais nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais eram não só possíveis, mas iminentes, e que intelectuais e artistas teriam um papel fundamental neste processo. No caso latino-americano, o arco temporal que vai do triunfo da Revolução Cubana ao fechamento causado pelas perseguições, repressão, censura e violência implantadas pelos regimes autoritários constitui uma “época” muito fervilhante intelectualmente, quando se acreditou efetivamente na possibilidade de mudanças e na existência de um papel para cada um dos indivíduos como artífices desta mudança.

Neste contexto, muitos compositores e intérpretes de canção popular acreditaram que por meio de suas canções, que tinham potencial de chegar a públicos amplos, poderiam ter um papel de destaque na propagação de ideais revolucionários, atuando como participantes fundamentais no processo de

---

³² Claudia GILMAN. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012, p. 26.

conscientização das massas. A política transbordava para todas as esferas da vida, e a canção popular apareceu como uma possibilidade efetiva de intervenção política e de participação no processo de transformação social, já que seu caráter polissêmico permitiria que ela se adequasse à transmissão de ideologias. Segundo Arnaldo Contier:

Os sentidos enigmáticos e polissêmicos dos signos musicais favorecem os mais diversos tipos de escuta ou interpretações – verbalizadas, ou não – de um público ou de intelectuais envolvidos pelos valores culturais e mentais, altamente matizados e aceitos por uma comunidade ou sociedade. A partir dessas concepções, a execução de uma mesma peça musical pode provocar múltiplas “escutas” (conflitantes, ou não)³³

É justamente esse universo de canções produzidas por artistas que acreditaram ter um lugar nas transformações pelas quais o mundo passava e que fizeram de suas obras instrumentos de intervenção social que pretendo abordar nesta pesquisa. No sentido de estabelecer limites e recortes, dividimos a pesquisa em duas etapas fundamentais. Um primeiro objetivo é pensar como desde a década de 1960 os artistas ligados à canção engajada conceberam um projeto de integração da América Latina a partir da canção, projeto que foi se esboçando, de maneira assistemática e fragmentaria, a partir do posicionamento dos artistas, que se expressavam por meios diversos como a imprensa ou através da divulgação de manifestos, e que se cristalizou fundamentalmente a partir das próprias canções, tanto no campo estritamente musical, a partir do cruzamento de referências sonoras de distintas partes do continente, no sentido da construção de um repertório comum capaz de expressar uma “sonoridade latino-americana”, quanto nas letras, que trataram de, a partir de caminhos variados, propor a unidade continental e reafirmar a identidade latino-americana.

Um segundo objetivo é perseguir as tentativas de materialização desse projeto, a partir da intensa conexão dos artistas e de suas obras, ao longo das décadas de 1960/70. Optei por estabelecer três eixos fundamentais de análise na tentativa de organizar o caótico e complexo emaranhado que constitui essas redes. Um primeiro eixo seriam as conexões que põem em diálogo o universo da *nueva*

³³ Arnaldo D. CONTIER. “Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações (1926-80)”. In: *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas. Anais do XVI Simpósio da ANPUH*. Rio de Janeiro: CNPQ, 1991, p. 151.

canCIÓN que começa a se estabelecer no Cone Sul, fundamentalmente em Argentina, Chile e Uruguai, na primeira metade de década de 1960. Um segundo eixo dessas conexões se estabelece na relação entre esse universo da *nueva canCIÓN* e as experiências de canção engajada desenvolvidas na revolucionária ilha de Cuba. Por fim, um último eixo é o que busca perseguir as tentativas de aproximação do Brasil com esses dois universos sonoros.

Para atingir esses objetivos, tomei como fonte básica a própria discografia dos mais destacados artistas de cada país. Considerando os discos como meio de expressão de ideias, a proposta é analisar o papel que tiveram na formação de uma ampla e complexa rede transnacional. Através deles foi possível a divulgação e circulação das obras para além das fronteiras nacionais, além de terem sido também espaços privilegiados de encontro de artistas, ao permitirem a realização de projetos coletivos e o encontro de músicos de diferentes nacionalidades.

Os discos são, assim, a fonte e objeto fundamental dessa pesquisa ³⁴. Mas é também fundamental que se atente para outros meios que jogaram papel crucial na articulação e divulgação desses discursos de construção de identidades continentais compartilhadas, como os textos e manifestos escritos por artistas e intelectuais ligados aos movimentos de canção engajada, ou ainda para espaços que permitiram a promoção de encontros, intercâmbios, diálogos, tais como os festivais de canção e as turnês e viagens internacionais dos artistas. Todos esses espaços completam o complexo quadro de conexões transnacionais, e para poder persegui-los a fonte fundamental a que recorri foi a imprensa, que se ocupou largamente da produção musical engajada. A partir das pesquisas realizadas em São Paulo, que ganharam amplitude com a realização de viagens para Santiago, Buenos Aires e Montevideú, foi possível consultar o material de alguns veículos bastante representativos de cada país analisado: *Folklore* (Argentina); *El Musiquero* e *Onda* (Chile); *Marcha* (Uruguai); *Casa de las Américas* (Cuba); *Revista Civilização Brasileira* e *Veja* (Brasil). A partir desse material, foi possível recolher informações preciosas a respeito dos artistas, depoimentos e entrevistas, reconstituir turnês e viagens internacionais, acessar a cobertura de festivais e encontros musicais, etc.

---

³⁴ Diante da amplitude do material coletado e das dificuldades de acesso e levantamento de informações discográficas, trabalhei somente os LPs (*long plays*) dos principais artistas ligados aos movimentos de canção engajada de cada país, deixando de lado outras mídias como os discos *singles* e *compactos*.

A partir deste amplo levantamento de fontes tanto discográficas quanto impressas, foi possível estabelecer uma periodização para abordar este processo de construção de projetos de unidade latino-americana pela canção e de “conexões transnacionais” ao longo das décadas de 1960 e 1970, que acabou por definir a divisão de capítulos que organiza o texto.

O primeiro capítulo tem como marco inicial o ano de 1963, em razão de dois fatos que podem ser considerados como os primeiros passos dos movimentos de *nueva canción* no continente: o lançamento do movimento do *nuevo cancionero* argentino, a partir da divulgação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, e a edição do primeiro LP do compositor e intérprete uruguaio Daniel Viglietti. Neste momento tinha início a constituição de movimentos de renovação do cancionero folclórico que encontrarão amplo desenvolvimento ao longo dos anos de 1965 e 1966, com a incorporação de vários artistas aos projetos defendidos e o lançamento de seus primeiros discos; foi também neste período que começou a se estruturar no Chile um movimento de renovação da canção folclórica, que teve como marco inicial a fundação da *Peña de los Parra*.

Se o período 1963-1966 pode ser considerado o momento de formação e consolidação dos movimentos de *nueva canción* no Cone Sul, 1967 é um ano de ruptura fundamental, por conta da realização em Cuba do *I Encuentro de la Canción Protesta*, evento que reuniu artistas de diversas partes da América Latina e do mundo para discutir o que definiria essa nova onda de canções engajadas que tomava o continente, e que, ao promover o encontro das diversas experiências que vinham se desenvolvendo em diferentes países e permitir diálogos entre artistas de várias nacionalidades, acabou por ser um marco fundamental no estabelecimento de redes de conexão dos artistas engajados e na incorporação da defesa da identidade latino-americana como tema e bandeira. A importância deste encontro pode ser medida pelo impacto que teve na obra dos principais compositores e intérpretes da *nueva canción* de cada um dos países nestes anos finais da década de 1960, marcando uma nova fase caracterizada, principalmente, pelo destaque de dois novos temas, que passam a assumir centralidade, concorrendo com a crítica social que dera o tom das canções até então: a revolução e o anti-imperialismo. Este período, entre a realização do *I Encuentro de la Canción Protesta*, em 1967, e 1969, momento de intensificação e redimensionamento da presença do discurso pela unidade latino-americana nas canções, será abordado no segundo capítulo.

A entrada da década de 1970, por fim, marca o início do terceiro momento destas “conexões transnacionais” na canção engajada, que será abordado no terceiro capítulo, período de redimensionamento das experiências da *nueva canción* na América Latina marcado principalmente pela radicalização dos discursos políticos. Uma primeira etapa fundamental dessa nova fase é o período entre 1970 e 1973, em que a experiência da *Unidade Popular* no Chile marca o início de uma nova relação dos músicos engajados com o poder, momento de intensa militância dos artistas chilenos na campanha pela eleição de Salvador Allende e, depois, de participação ativa no governo da *Unidade Popular*. Os três anos do governo Allende foram ainda marcados pelo forte estreitamento das relações dos músicos cubanos com os artistas ligados à *nueva canción* no Cone Sul, conexão marcada tanto pelas viagens de cubanos ao Chile e de chilenos a Cuba quanto pela realização de discos que envolveram artistas cubanos e sul-americanos. O ano de 1973 marca nova ruptura, corte efetivo na trajetória da canção engajada na América do Sul, que foi violentamente atingida pelos golpes militares no Chile e no Uruguai. Por fim, no período entre 1973 e 1976, se por um lado os músicos chilenos e uruguaios começam a sentir os impactos da violência, censura e repressão, por outro se verifica uma significativa atuação dos músicos argentinos, que vivem um hiato entre duas experiências autoritárias, e as primeiras manifestações discográficas dos músicos ligados ao *Grupo de Experimentación Sonora* em Cuba, que trazem novas propostas e abordagens para a canção engajada latino-americana, apontando novos caminhos. 1976 é o ano final dessa história, quando o golpe militar na Argentina fecha definitivamente o cerco de violência e repressão sobre os artistas da *nueva canción*, e inicia-se uma nova etapa da canção engajada marcada pelo exílio, que coloca novas e complexas questões que extrapolam os limites desta pesquisa.

Agora, o percorrer de toda esta longa trajetória dos movimentos de canção engajada na América Latina levanta inevitavelmente uma questão: qual o lugar do Brasil nesta história? Apesar de todas as barreiras e limites que teimam em negar o pertencimento do Brasil a esse universo latino-americano, houve algum tipo de inserção do Brasil nestas complexas redes que puseram em diálogo as experiências de canção engajada na América Latina? Estas questões serão enfrentadas no quarto e último capítulo, que pretende perseguir justamente as tentativas do Brasil – sim, elas existiram – de dialogar com os movimentos de canção engajada que

vinham se desenvolvendo nos países vizinhos e de se inserir nessas redes de contatos e diálogos tão ativas ao longo das décadas de 1960 e 1970.

Percorrendo esse longo percurso de encontros e desencontros, de diálogos e silêncios, de muros e pontes que marcaram as tentativas de tantos compositores e intérpretes ao longo das décadas de 1960 e 1970 de usar a canção como instrumento de crítica social, de intervenção política, de expressão de ideias, de construção de identidades, espero contribuir, em primeiro lugar, para a ainda nascente história da canção popular na América Latina, experimentando caminhos que permitam uma compreensão mais ampla dessa história. Mas espero, principalmente, reafirmar a necessidade de se construir pontes que conectem e permitam o diálogo entre os vários países que conformam essa nossa América Latina, acreditando, como afirmam duas das tantas canções que compõem esse universo sonoro que estou enfrentando, que “los muros son sólo viento que el viento se llevará” ³⁵ e, nesse sentido, todas as contribuições para sua superação são importantes, uma vez “que una gota con ser poco con otra se hace aguacero” ³⁶.

---

³⁵ Versos de “Coplera del viento”, dos compositores argentinos Óscar Matus e Armando Tejada Gómez.

³⁶ Versos de “Milonga de andar lejos”, do compositor uruguaio Daniel Viglietti.

1. CAPÍTULO 1 – “SI SOMOS AMERICANOS, NO MIRAREMOS FRONTERAS”. A INVENÇÃO DA *NUEVA CANCIÓN* E O PROJETO DE UNIDADE LATINO-AMERICANA: FOLCLORE, INOVAÇÃO E COMPROMISSO POLÍTICO (1963-1966)

No início da década de 1960, a crença nas possibilidades de mudança e, principalmente, a discussão sobre a “revolução”, que circulava de maneira intensa por toda a América Latina e estava localizada inicialmente no campo da política, acabou transbordando para outros campos: a cultura, e especialmente as artes, não ficaram imunes e se deu uma impressionante articulação entre arte e política, gerando uma ampla produção de arte engajada.

No campo da canção popular, foi nesse momento que propostas de atualização e renovação do repertório folclórico a partir de criações que, ainda que mantivessem como base fundamental os ritmos tidos como “tradicionais”, tratavam de renová-los por meio do cruzamento com referências musicais modernas, se intensificaram, incorporando um novo aspecto: a abordagem de temas sociais, a denúncia das dificuldades dos trabalhadores, dos homens simples do interior, questões que em pouco tempo ganharam centralidade e abriram caminho para produções cada vez mais politizadas.

Neste capítulo, o objetivo é acompanhar como, ao longo da primeira metade da década de 1960, mais especificamente entre os anos de 1963 e 1966, se estruturou no Cone Sul (Argentina, Chile e Uruguai) um movimento de canção engajada, que acabou se celebrizando sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*, atentando para como sua produção teve como característica marcante um olhar para a América Latina e a tentativa de construção de um projeto de integração continental. Para pensar essa questão, dividimos o processo em dois períodos. Em primeiro lugar, o ano de 1963, marco inicial das primeiras tentativas de articulação de movimentos de *nueva canción* na Argentina e no Uruguai. Um segundo momento compreende os anos de 1965 e 1966, quando saem os primeiros discos dos artistas argentinos e uruguaios ligados à *nueva canción* e quando esses projetos que vinham circulando ganham espaço também na produção de canção popular no Chile.

1.1. 1963 e o início da *nueva canción* na América Latina

“La copla no tiene dueño
Patrones no más mandar
La guitarra americana
peleando aprendió a cantar”
 (“Canción para mi América”, Daniel Viglietti)

Ao longo das décadas de 1940 e 1950, Argentina, Chile e Uruguai viveram processos de intenso crescimento e fortalecimento da pesquisa e divulgação do folclore, a ponto de se falar em um “boom” folclórico na virada da década de 1950 para a de 1960. Foi esse desenvolvimento que criou as bases para que nos anos 1960 se vivesse um novo período da projeção folclórica marcado pela incorporação da crítica social, base do que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, se consagrou sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

O ano de 1963 é central no processo de construção desses movimentos de *nueva canción* no Cone Sul, principalmente por conta de dois marcos fundamentais: a) o lançamento oficial do movimento do *nuevo cancionero* argentino, a partir da divulgação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*; b) a edição do primeiro disco do cantautor uruguaio Daniel Viglietti, intitulado *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*.

1.1.1. As origens do *nuevo cancionero* argentino

Com a derrubada do governo de Juan Domingos Perón, em 1955, abriu-se na Argentina um longo período de instabilidade política. Após um governo provisório liderado pelos militares, em 1958 se realizaram eleições, das quais saiu vitorioso Arturo Frondizi, da *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI), que apresentava um discurso moderno e se tornou um candidato atrativo tanto para as forças

progressistas quanto para setores da esquerda. No entanto, o novo governo em pouco tempo perdeu o apoio dos setores da esquerda que haviam aderido a sua campanha, decepcionados com sua aproximação crescente de um liberalismo desenvolvimentista, além de enfrentar forte resistência e pressão por parte dos militares, que viam com desconfiança a aproximação do governo com os peronistas e condenavam sua postura diplomática ambígua, que buscava uma aproximação dos EUA, mas ao mesmo tempo se negava a condenar a experiência cubana.

Esse cenário culminou, em 1962, na deposição de Frondizi pelos militares, que conduziram o governo até a realização, em julho de 1963, de novas eleições, das quais saiu vitorioso Arturo Illia, candidato da *Unión Cívica Radical del Pueblo* (UCRP), divisão da UCR contrária a Frondizi. Consolidava-se, assim, a segunda experiência constitucional depois da derrocada do peronismo, governo que se estendeu até junho de 1966, quando ocorreu novo golpe militar.

Foi, portanto, no instável período da intervenção militar que separou as experiências constitucionais dos governos de Arturo Frondizi e Arturo Illia, que se deu uma das primeiras tentativas de articulação de artistas argentinos em torno de um projeto que propunha novas diretrizes para a canção popular, o movimento do *nuevo cancionero* argentino, que se formou por iniciativa de um grupo de intelectuais na cidade argentina de Mendoza, que nesse momento vivia uma grande efervescência cultural ³⁷. O fato de o movimento ter se articulado fora de Buenos Aires é significativo, pois uma das propostas do grupo era questionar a existência de um eixo articulador da cultura nacional centralizado na capital do país, enfatizando a necessidade de incorporar ao “nacional” a produção cultural das demais províncias.

O movimento foi lançado oficialmente com um concerto realizado em 11 de fevereiro de 1963 no *Círculo de Periodistas de Mendoza*, que contou com a participação dos músicos Tito Francia, Juan Carlos Sederó e Óscar Matus, os poetas Armando Tejada Gómez e Pedro Horacio Tusoli, a cantora Mercedes Sosa e o bailarino Victor Nieto. Nesse mesmo dia foi publicada no diário mendocino *Los*

---

³⁷ A respeito da vida cultural em Mendoza e de sua efervescência particular neste início dos anos 1960, ver María Inés GARCÍA. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, especialmente o 1º. Capítulo, intitulado “Sociedad, cultura y música en Mendoza”.

Andes uma entrevista com os participantes do evento, com o objetivo de divulgar o acontecimento.³⁸

Para além da apresentação de números artísticos, a noite foi marcada pela primeira leitura pública do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, redigido pelo escritor, poeta e radialista mendocino Armando Tejada Gómez e assinado por uma série de artistas e intelectuais³⁹. O documento congregava os princípios defendidos pelo movimento a partir da discussão sobre o panorama da música popular argentina de então.

O *Manifiesto* é um documento importante para detectar as bases fundamentais sobre as quais se assentou o movimento do *nuevo cancionero* argentino, mas as ideias ali apresentadas também influenciaram fortemente os movimentos surgidos posteriormente em outros países da América Latina. Como observa a historiadora Tânia da Costa Garcia, “embora o documento se atenha ao caso da Argentina, é possível tomar o Manifesto como referência para a compreensão do surgimento e desenvolvimento da Nova Canção em outros países da América Latina, como o Chile e o Uruguai.”⁴⁰

O *Manifiesto* anuncia como proposta fundamental do movimento “a busca de uma música nacional de conteúdo popular”. A construção dessa “música nacional” pressupunha uma renovação no âmbito da canção popular argentina, o que conferia centralidade à necessidade de superação de elementos que eram entendidos como impeditivos da evolução do cancionero popular. Assim, três pontos fundamentais de superação estavam na base das ideias apresentadas: a) a superação da dicotomia entre a música da cidade, principalmente o tango de Buenos Aires, e a música provinciana de raiz folclórica, falso dilema que ocultaria a verdadeira oposição existente entre a produção popular nacional e as formas musicais estrangeiras; b) a superação dos regionalismos, através da incorporação de diversos gêneros e manifestações de diferentes regiões do país; c) a superação do cancionero

³⁸ Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 100. O evento de inauguração do *Nuevo Cancionero* também é descrito em María Inés GARCÍA. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, p. 75.

³⁹ Assinaram o Manifesto os seguintes artistas: Tito Francia, Óscar Matus, Armando Tejada Gómez, Mercedes Sosa, Víctor Gabriel Nieto, Martín Ochoa, David Caballero, Horacio Tusoli, Perla Barta, Chango Leal, Graciela Lucero, Clide Villegas, Emilio Crosetti e Eduardo Aragón.

⁴⁰ Tânia da Costa GARCIA. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

tradicionalista, do folclore que se prendia à “essência” e rejeitava qualquer tentativa de inovação.

O tango, gênero fundamental da canção portenha, segundo a leitura proposta no *Manifiesto*, teria nascido da interação genuína entre os artistas populares e o povo destinatário das canções, mas acabou sendo deturpado pelo mercado, se tornando “divisa para exportação turística”. Essa música artificial acabou imposta como a canção popular argentina por excelência, devido à proeminência política, social e econômica de Buenos Aires sobre o resto do país, processo esse que teve como consequência principal a exclusão do cancioneiro provinciano na construção da identidade sonora nacional. Assim, um dos objetivos fundamentais para se alcançar a renovação da canção popular seria a superação dessa dicotomia. Carlos Gardel é apontado como um grande pioneiro, como um dos primeiros autores nacionais a buscar romper essas barreiras entre gêneros, interpretando tanto os “gêneros nativos” quanto o “gênero típico citadino”.

Essa divisão artificial entre tango e folclore encobriria outra, a real oposição no âmbito do cancioneiro popular, entre o repertório nacional e os “híbridos estrangeiros”. Os artistas nacionais, ao invés de disputarem entre si, enfraquecendo a canção nacional como um todo, deveriam na verdade se unir em prol da criação de um cancioneiro nacional forte o suficiente para combater a invasão das “formas decadentes” vindas de fora.

Outro elemento que deveria ser superado nesse processo de renovação proposto no documento era o regionalismo, que até então marcava profundamente a produção musical folclórica argentina. Segundo o *Manifiesto*:

(...) a questão principal que agora está colocada com mais força do que nunca; a busca de uma música nacional de raiz popular, que expresse o país em sua totalidade humana e regional. Não por via de um gênero único, que seria absurdo, mas pela concorrência de suas variadas manifestações, quanto mais formas de expressão tiver uma arte, mais rica será a sensibilidade do povo a que se dirige.⁴¹

A proposta seria a criação de uma música que expressasse ao mesmo tempo o popular e o nacional, agregando a variedade de gêneros, ritmos, formas que a canção encontrava em cada região. Se antes prevalecia uma série de divisões no

---

⁴¹ *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*.

interior da canção popular, que impediam que os artistas compusessem e interpretassem diferentes gêneros, o movimento “rechaça a todo regionalismo cerrado e busca expressar o país todo na ampla gama de suas formas musicais”. Essa proposta explicita-se na máxima apresentada no *Manifiesto*: “Ha país para todo o cancionero. Só falta integrar um cancionero para todo o país”.

Um último elemento de superação explicitado no texto se relaciona às visões apontadas como mais “tradicionalistas” a respeito do folclore, que recusariam qualquer tipo de inovação e criação no campo da produção de raiz folclórica, defendendo a coleta e preservação do repertório anônimo nativo, tido como “original” e “autêntico”. O *nuevo cancionero* se apresentava como uma cisão no âmbito dos estudos e da produção folclórica, como aponta María Inés García:

Se expressam assim duas posições opostas: por um lado, a de tentar construir uma identidade através de um “culto” de práticas do passado as que se atribuem valores de verdade, de autenticidade e de identidade. Por outro, o intento de renovação destas velhas práticas, adaptando as raízes a um mundo moderno e cosmopolita e constituindo-se em expressão de novos modos de pensamento.⁴²

Há no *Manifiesto* uma constatação de que se vivia então um “ressurgimento da música popular nativa”, que seria decorrente da intensa migração do campo para a cidade, causada pelo processo de modernização industrial que solicitava, continuamente, mão de obra. Os trabalhadores do campo que chegavam à cidade acabaram sendo responsáveis pela criação de um “mercado que exigiria cada dia mais música nacional nativa”.

O ressurgimento da “música popular nativa” era interpretado como um momento de tomada de consciência por parte do povo argentino, de descoberta da própria nacionalidade, o que implicaria em mudanças profundas no destino histórico do país, mudanças entre as quais o “cancioneiro nativo” representava apenas uma “forma mais visível”. Este seria, portanto, o momento oportuno para reinventar a relação estabelecida entre o povo e esse repertório musical, buscando superar as formas mais tradicionais da pesquisa folclórica, que acabaram por transformar o cancionero popular nativo em “um solene cadáver”. Mesmo reconhecendo a importância fundamental dos folcloristas mais tradicionais, cujo trabalho “teve uma

---

⁴² María Inés GARCÍA. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, pp. 24-5.

inegável justificativa” e “merece alto respeito”, o momento exigia a libertação dessa perspectiva engessada, baseada em “formas estritamente tradicionalistas e recopilativas”, “o que degenerou em um folclorismo de cartão postal”. A renovação radical do cancionero de raiz folclórica deveria incorporar toda a informação mais moderna da linguagem da canção. A propósito desta questão, Tânia da Costa Garcia afirma:

O Novo Cancioneiro pretendia ser a música nacional, sintonizando o cancionero popular argentino às transformações impostas pela modernidade. Nesse sentido sua proposta era bastante diversa dos setores mais conservadores da sociedade que, ao contrário, viam na preservação do folclore tradicional um meio para resistir a tais mudanças, salvaguardando o status quo.⁴³

Neste sentido da busca de inovação do folclore, duas figuras são apontadas como precursores fundamentais do movimento: Buenaventura Luna e Atahualpa Yupanqui, aqueles que, “sem serem os únicos, são os mais representativos precursores pela qualidade e a extensão de suas obras e em sua vocação de expressar renovadamente a canção popular nativa”⁴⁴. Com Luna e Yupanqui teria tido início um movimento de renovação do cancionero tradicional, um “impulso renovador que amplia seu conteúdo sem ressentir a raiz autóctone”, que deveria ser seguido pelas novas gerações de autores e intérpretes reunidos em torno do movimento do *nuevo cancionero*, entendido como saída possível para a evolução do cancionero popular. Na definição do *Manifiesto*:

O Nuevo Cancionero é um movimento literário-musical, dentro do âmbito da música popular argentina. Não nasce por ou como oposição a nenhuma manifestação artística popular, mas sim como consequência do desenvolvimento estético e cultural do povo e é sua intenção defender e aprofundar esse desenvolvimento. Tentará assimilar todas as formas modernas de expressão que ponderem e ampliem a música popular e é seu propósito defender a plena liberdade de expressão e criação dos artistas argentinos. Aspira a renovar, em forma e conteúdo, nossa música, para adequa-la ao ser e ao sentir do país de hoje. O Nuevo Cancionero não desdenha as expressões tradicionais ou de fonte folclórica da música popular nativa, pelo contrário, se inspira nelas e cria a partir de seu conteúdo,

⁴³ Tânia da Costa GARCIA. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

⁴⁴ *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*.

mas não para furtar o tesouro do povo, mas sim para desenvolver esse patrimônio, o tributo criador das novas gerações.⁴⁵

Ressaltando ideias como a de desenvolvimento, assimilação, ampliação, criação, renovação, o *nuevo cancionero*, ainda que com a ressalva de não desconsiderar as “expressões tradicionais”, aponta, fundamentalmente, para a criação de algo novo no âmbito da canção popular. O movimento mira não para o passado, mas sim para o futuro. Segundo Carlos Molinero:

Para a validação da criação põe implicitamente o acento no futuro, mais que no passado. E é esta sua verdadeira revolução. O popular se encontra no povo por seu destino, obviamente aberto então a uma evolução histórica e política ainda não determinada, mais que por suas tradições. Em analogia, o folclore não só deve mostrar de outra forma e a outro público o que já é “folclore”, mas propor e não só às comunidades folclóricas, o que vai ser folclore, no sentido de canto popular e subalterno.⁴⁶

Dentro das propostas do movimento para intervir no panorama musical e promover mudanças, é particularmente importante a ideia de que os artistas deveriam promover o diálogo do movimento argentino com propostas similares que se desenvolvessem em outros países. Conforme se afirma no *Manifiesto*:

O Nuevo Cancionero acolhe em seus princípios a todos os artistas identificados com seus anseios de valorizar, aprofundar, criar e desenvolver a arte popular e nesse sentido buscará a comunicação, o diálogo e o intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares do resto da América.⁴⁷

Esse trecho do documento é fundamental pois, em primeiro lugar, afirma a existência de “movimentos similares” no resto da América, reconhecendo que o que está se propondo para o cancionero argentino não é único e se insere em um movimento mais amplo de dimensões continentais. E, neste sentido, ganha importância central a necessidade de buscar conexões com as manifestações musicais de outros países. Como lembra Tânia da Costa Garcia:

---

⁴⁵ *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*.

⁴⁶ Carlos MOLINERO. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011, pp. 190-191.

⁴⁷ *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino*.

O Novo Cancionero pretende ser um movimento agregador, unindo diferentes nações a partir da arte popular e daqueles que com ela se identificam. Nessa perspectiva admite a existência de ‘movimentos similares’ no resto da América, afirmando o caráter transnacional da nova canção e de seus antecedentes.⁴⁸

O *nuevo cancionero* colocava desde o momento de sua criação a possibilidade de buscar diálogos que superassem os limites nacionais, que superassem fronteiras e pusessem a canção argentina em contato com as demais produções do continente, de modo a não só receber influências, mas também a influenciar o desenvolvimento de propostas de renovação da canção popular em outros países. O movimento surge, assim, com uma proposta “latino-americanista”, apontando para a possibilidade de construção de um movimento com características transnacionais.

O *nuevo cancionero* tinha a ambição de provocar uma ruptura no processo de desenvolvimento da canção popular argentina, e de certa forma também da canção latino-americana. Além disso, o movimento apresenta mais um aspecto inovador ao incorporar uma preocupação com os temas sociais, trazendo, de uma maneira ainda bastante difusa neste primeiro momento, a política para o âmbito da produção musical.

Em relação aos participantes do novo projeto, a concepção e articulação do movimento dependeram, em grande parte, da atuação de duas figuras: Armando Tejada Gómez e Óscar Matus. A ideia inicial é tributada, em vários depoimentos, a Matus, e sua cristalização e concretização a Tejada Gómez, responsável pela redação do *Manifiesto*.

Para além dessa atuação na gênese do movimento, a dupla também teve papel central na sua produção musical, já que suas parcerias (Matus como melodista e Tejada Gómez como letrista) constituíram o núcleo fundamental da produção inicial do grupo. As canções de Matus e Tejada Gomez foram a base fundamental do repertório dos primeiros discos de Mercedes Sosa, que se tornou, nos anos seguintes, a figura mais emblemática do movimento. A própria Mercedes apontou, em depoimentos, a importância da dupla Matus (a época seu marido) e Tejada Gómez na concepção do movimento:

---

⁴⁸ Tânia da Costa GARCIA. “Nova Canção: manifesto e manifestações latino-americanas no cenário político mundial dos anos 60”. In: *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

Até onde me lembro Matus foi o primeiro que disse: a isso do Nuevo Cancioneiro é preciso dar forma. É a hora de o lançarmos de uma vez. Matus era muuuito inteligente, tinha intuições muito fortes, mas quase não sabia escrever (...) Por isso um dia me fez escrever uma carta a Armado Tejada Gómez, lhe dizendo que já era hora de nos encarregarmos da nueva canción e de que nos soltássemos, não das raízes mas sim do folclore barato e adormecido de tantos anos. Armando indubitavelmente era dos dois o que estava preparado intelectualmente para desenvolver isso.⁴⁹

Tejada Gómez também foi, em grande medida, o responsável pela aproximação do movimento com a política. Em 1958, participou ativamente da campanha vitoriosa de Arturo Frondizi para a presidência da República, e acabou se elegendo deputado provincial pela *Unión Cívica Radical Intransigente* (UCRI). No entanto, ao longo da legislatura se desiludiu com o distanciamento de seu partido das propostas de centro-esquerda defendidas originalmente, e acabou se afastando do bloco governista e formando um bloco independente, acompanhando um movimento geral das esquerdas no período, pois, como afirma Luis Alberto Romero:

A atração que Frondizi exerceu sobre os progressistas independentes e também entre militantes dos partidos tradicionais de esquerda devia-se à proposta de abertura ao peronismo sem renunciar à própria identidade; devia-se também ao tom anti-imperialista enérgico – um valor em alta na época – e, principalmente, à modernidade e eficácia anunciadas por seu estilo político, que combinava as ilusões da época com as tentações, mais próprias dos intelectuais, de se aproximar do poder sem passar pelos filtros dos partidos. A desilusão que veio logo em seguida deu início a uma fase de reflexão, crítica e discussão que culminou na formação da “nova esquerda”.⁵⁰

A experiência de Tejada Gómez como deputado e a frustração com os rumos da UCRI o levaram a se afastar definitivamente do partido. Em 1959, depois de uma viagem à China e Rússia, acabou se filiando ao *Partido Comunista*, no qual militou por meio de sua atuação intelectual e artística.

⁴⁹ Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 99, citado também por María Inés GARCÍA. *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009, p. 79.

⁵⁰ Luis Alberto ROMERO. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 155.

Apesar da importante contribuição de Matus e Tejada Gómez para a criação do *nuevo cancionero*, é inegável que muito da projeção que o movimento conquistou se deveu ao sucesso de Mercedes Sosa⁵¹, que acabou se tornando a figura mais expressiva do *nuevo cancionero* e, com o tempo, também a grande figura simbólica da canção engajada latino-americana, construindo a imagem de “voz” da canção de protesto e de “voz da América Latina”.

O projeto da *nueva canción* de estabelecer pontes que permitissem o diálogo com as experiências de canção engajada do restante do continente foi facilitado pelo fato de já existirem, principalmente no Cone Sul, contatos, e mesmo redes comerciais e políticas, que permitiam que artistas circulassem de maneira bastante intensa pela região.

Em 1962, um ano antes do lançamento do movimento do *nuevo cancionero*, Mercedes Sosa e Óscar Matus viajaram para o Uruguai e buscaram desenvolver nesse país sua carreira artística. Mercedes Sosa, em seus depoimentos, reconhece que tal experiência foi fundamental para a sua carreira, para seu reconhecimento como cantora. Muitas dessas possibilidades que se abriram para Mercedes e Matus no Uruguai se deveram, para além do apoio recebido por parte de intelectuais ligados ao *Partido Comunista* nos dois países, ao fato de que também naquele país já se esboçava um movimento de renovação da canção popular. Como afirmou a própria Mercedes Sosa em suas memórias acerca desse período em que viveu no Uruguai:

Ali senti que me descobriram artista, aí soube que eu era artista. Porque ser artista em outro país já é diferente, por mais que esse país esteja tão perto quanto qualquer província. Em Montevideu havia todo um movimento que encaixava com o nosso do Nuevo Cancionero.⁵²

Foi após o retorno do Uruguai que Matus se uniu com Tejada Gómez e começou a articular a criação do *nuevo cancionero*. Ou seja, na própria origem do

⁵¹ “(...) sua verdadeira incidência no resto do país teve que esperar o reconhecimento público da mesma Mercedes, mais que ao labor coletivo do resto”. Carlos MOLINERO. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011, p. 187.

⁵² Depoimento de Mercedes Sosa, em Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 82.

movimento já havia uma circulação de ideias e um diálogo que transcendia fronteiras.

No entanto, as primeiras produções discográficas resultantes das propostas do *nuevo cancionero* demoraram algum tempo para aparecer no mercado e o projeto proposto pelo movimento tardou algum tempo para conseguir projeção nacional, de modo a ter algum impacto efetivo nos debates sobre a canção popular argentina.

Mas se os primeiros resultados concretos do movimento argentino tardariam a ganhar destaque, no mesmo ano em que foi lançado o *nuevo cancionero* saía no Uruguai o primeiro disco do compositor e intérprete Daniel Viglietti, que apresentava canções que já traziam alguns elementos fundamentais que orientaram o projeto da *nueva canción*, o que faz do disco um marco não só para o movimento artístico engajado no Uruguai, mas também para a história da *nueva canción* na América Latina.

1.1.2. Primeiros marcos da *canción protesta* uruguaia

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, o Uruguai construiu para si a imagem da “Suíça da América”, uma espécie de ilha de prosperidade no Cone Sul, baseada em uma marcante intervenção do Estado na vida cotidiana, através de uma bem-sucedida política de bem-estar social, e em certa estabilidade política decorrente de um sistema baseado no bipartidarismo, em que os tradicionais *Partido Nacional* (*blancos*) e *Partido Colorado* (*colorados*) dominavam a política.

Mas essa imagem idílica não demorou a entrar em colapso, já que no final da década de 1950 o país começou a viver uma crise econômica e política que se intensificou ao longo da década de 1960. A estagnação econômica inviabilizou o prosseguimento das políticas de bem-estar social, o que provocou a erupção de conflitos e descontentamentos sociais que até então tinham sido mantidos controlados.

A crise resultou na vitória nas eleições de 1958 do *Partido Nacional*, após 90 anos de hegemonia do *Partido Colorado*, mudança que representava o anseio por

transformações e a insatisfação da população com os rumos do país. No entanto, a malsucedida política econômica do governo *blanco* só aumentou a crise e o descontentamento da população. Ainda assim, o *Partido Nacional* conseguiu se reeleger nas eleições de 1962, mas as novas promessas e tentativas de correção dos rumos das políticas públicas mais uma vez fracassaram e amplificaram ainda mais o descontentamento de largas camadas da população.

Esse momento de crise, entre o fim dos anos 1950 e início da década de 1960, que trouxe inúmeras transformações ao Uruguai, foi também o período em que se deu o surgimento de uma série de tentativas de renovação do cancionero tradicional.

O forte movimento de renovação folclórica desenvolvido ao longo dos anos 1940 e 1950, que resultou no crescimento da pesquisa folclórica e também no surgimento de grupos de projeção folclórica que encontraram divulgação massiva, criou o ambiente para que, na década de 1960, uma nova geração de compositores e intérpretes propusesse, em diálogo com o que vinha acontecendo em países como a Argentina, a incorporação de novas sonoridades e a conexão do repertório folclórico com o contexto social e político daquele momento.

Ainda que não tenha constituído um movimento organizado e institucionalizado como o argentino, essa geração teve sua produção agrupada com o tempo sob o rótulo de *canción protesta*⁵³. Segundo o musicólogo uruguaio Coriún Aharonián:

A partir de 1962 começou a assumir seu turno uma nova geração de compositores-intérpretes baseada nas tradições da música folclórica, que renovavam o interesse por uma canção “de proposta”. Em um momento histórico de grande inquietude política, houve três nomes que se fizeram emblemáticos por sua influência na sociedade, especialmente a partir de um enorme interesse do público (e da consequente eclosão de vendas de seus discos) que se produziu

---

⁵³ Ainda que não haja consenso sobre as periodizações e os rótulos para o estudo da canção popular uruguaia, Ernesto Donas e Denise Milstein defendem uma divisão em três grandes períodos: a *canción protesta*, que compreenderia a geração de músicos que surgiu na década de 1960, portanto no período anterior à ditadura, mas que já assistiu a uma escalada autoritária no país; o *canto popular*, correspondente à geração de compositores que surgiu no contexto das ditaduras, entre a década de 1970 e início da década de 1980; por fim, a geração mais jovem, surgida já no período democrático, na segunda metade dos anos 80. Ernesto DONAS; Denise MILSTEIN. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginários y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.

entre 1967 e 1968: Daniel Viglietti (1939-), Los Olimareños e Alfredo Zitarrosa (1936-1989).⁵⁴

O ano de 1962 é apontado como marco inicial da produção desta nova geração de compositores e intérpretes que deram forma à *canción protesta* no Uruguai por ter sido o ano da gravação do primeiro disco do duo Los Olimareños, que levou o nome da dupla formada por Braulio López e Pepe Guerra⁵⁵. Esse disco, *Los Olimareños*⁵⁶, editado pela gravadora uruguaia Antar⁵⁷, evidencia um processo de transição, pois marca o início da produção de uma nova geração, mas estabelece uma série de pontes com a geração anterior. Estas pontes se evidenciam principalmente pela presença de três compositores no disco: Aníbal Sampayo⁵⁸, Rubén Lena e Víctor Lima.

Ruben Lena e Víctor Lima foram as “cabeças” por trás de Los Olimareños, fornecendo a maior parte de seu repertório e contribuindo de maneira decisiva para associar o duo a um universo de representações ligado ao departamento uruguaio de Treinta y Tres, cortado pelo rio Olimar (os nascidos na região são chamados de “olimareños”, daí o nome do duo). Segundo Coriún Aharonián:

(...) compositores desta geração que não eram intérpretes, como Víctor Lima (1921-1969) e Rubén Lena (1925-1995), começaram a ter grande influência a partir de 1962, graças a que suas canções foram cantadas por músicos mais jovens (principalmente Los Olimareños). Todos estes artistas estavam interessados na

⁵⁴ Coriún AHARONIÁN. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010, p. 32.

⁵⁵ Além de Coriún Aharonián, também Ernesto Donas e Denise Milstein apontam o primeiro disco de Los Olimareños, de 1962, como marco inicial da *canción protesta* no Uruguai. Ernesto DONAS; Denise MILSTEIN. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginários y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003, p. 26.

⁵⁶ Los Olimareños (Braulio López e Pepe Guerra). *Los Olimareños*. Uruguay – Antar PLP-5044, 1962.

⁵⁷ Antar foi um selo discográfico uruguaio que funcionou de 1957 até fins da década de 1960. A empresa acabou se associando com gravadoras internacionais, como a Telefunken e o selo francês Ducretet-Thompson, além da brasileira Copacabana, o que fez com que além de editar discos dos principais artistas uruguaios o selo disponibilizasse no país ainda uma série de títulos de outros países da América Latina e ainda dos catálogos internacionais.

⁵⁸ Aníbal Sampayo iniciou sua carreira nos anos 1950, mas atuou ativamente ao longo das décadas de 1960 e 70, se destacando como um dos compositores mais radicais em seu engajamento, tendo se aproximado do *Movimiento de Liberación Nacional – Tupamaros*, o que resultou em um longo período de prisão, entre 1972 e 1980, e posterior exílio na Europa. Sampayo foi ainda um importante elo da música uruguaia com a dos países vizinhos, pois circulou intensamente pela América Latina, teve suas músicas gravadas em vários países, conseguindo grande sucesso na Argentina, onde estabeleceu forte contato com importantes figuras da canção folclórica e foi um dos membros fundadores do importante *Festival de Cosquín*.

problemática social, e prepararam o terreno para uma tradição fortemente comprometida de canção política.⁵⁹

Essa “problemática social” aparece claramente em três canções do disco, que incorporam ao repertório o protesto sobre as condições de vida do homem simples, do trabalhador do interior: “El aguerito” (“yo arrastro para la estancia / donde no soy estanciero”), “La tardecita” (“brilla la reja, / parte el terrón, / y yo me quedo pensando / que es tierra de otro la que aro yo”) e, principalmente, “El pobre y el rico” (“El pobre pasa la vida / trabajando, trabajando, / pa’ que otro se vuelva rico / descansando, descansando”). Nestas canções, o retrato do campo, das relações do homem com a terra, perde a inocência e ingenuidade que caracterizava grande parte das canções folclóricas, para dar lugar a uma exposição das dificuldades por que passavam esses trabalhadores, com destaque especial para as desigualdades que estariam na base da relação de exploração que caracterizaria o trabalho rural, cindindo o mundo de patrões e empregados.

Aparecem ainda no disco canções de compositores de outros países latino-americanos, como “Soledad”, parceria do poeta Ernesto Luis Rodríguez com o arpista Juan Vicente Torrealba, ambos venezuelanos, “Motivos de carnavalito”, canção popular argentina, e “Cuando te fuiste”, parceria da dupla argentina César Jaimes e Carlos Barraza, o dúo Jaimes-Barraza. São canções românticas, mas que representam a busca de Los Olimareños em se inserir em um espaço de circulação de canções que ultrapassa os limites nacionais, dialogando com a produção folclórica dos países vizinhos.

Se alguns elementos que marcaram a *canción protesta* uruguaia já aparecem neste álbum de estreia do duo Los Olimareños, eles se tornaram mais evidentes no primeiro trabalho discográfico, fortemente autoral, do compositor e intérprete Daniel Viglietti.

Considerado como uma das figuras mais expressivas da *canción protesta* uruguaia e também da *nueva canción latino-americana*, Viglietti iniciou sua carreira em 1957, com apenas 17 anos, integrando o conjunto Lavalleya, dirigido por seu pai, o folclorista Cédar Viglietti. Ao longo da década de 1960, desenvolveu atividades pedagógicas referentes ao ensino de música, e acabou se firmando como violonista

---

⁵⁹ Coriún AHARONIÁN. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010, pp. 31-2.

e compositor popular, além de atuar como jornalista em várias publicações, entre elas o importante semanário uruguaio *Marcha*.⁶⁰

A estreia discográfica de Daniel Viglietti se deu com o disco *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*⁶¹, lançado no Uruguai também pela gravadora Antar, em 1963. O disco é composto de duas partes. No “lado a”, apresenta as *seis impresiones para canto y guitarra* do título, seis peças de autoria de Viglietti que ressaltam seu talento como intérprete, principalmente como violonista, e estão bastante vinculadas às expressões folclóricas mais tradicionais, tratando da natureza e do amor. No “lado b” as *canciones folclóricas*, aparece um trabalho autoral de renovação estética e temática dos gêneros folclóricos, mas apontando para uma abertura para a América Latina, com a incorporação, ao lado das quatro canções de autoria de Viglietti (“Niña Isabel”, “Danza americana”, “Milonga de Santa Lucía” e “Canción para mi América”), de duas composições do argentino Atahualpa Yupanqui (“Tú que puedes, vuélvete” e “La tucumanita”) e um poema do cubano Nicolás Guillén musicado pelo argentino Horacio Guarany (“No sé por qué piensas tu”). Viglietti sinaliza, assim, sua atenção à produção musical dos vizinhos latino-americanos e marca uma posição ao se aproximar de artistas fortemente marcados pela presença da política em suas produções artísticas.

Essa questão da unidade americana aparece na canção instrumental “Danza americana”, que ao propor uma sonoridade que seria representativa do universo musical do continente americano, como aponta seu título, abre caminho para a explicitação ainda mais direta do tema na canção que fecha o disco, “Canción para mi América”, que encontrará ampla circulação e será regravada diversas vezes, como veremos adiante, e se tornará uma espécie de marco inicial da produção de canções que tematizam a questão da unidade continental.

Segundo Mario Benedetti, “Canción para mi América”, “é como um programa do que será, daí em diante, o compromisso do cantor”. Segundo o escritor uruguaio:

A partir de semelhante invocação, elementar e franca, começa a transformar-se em canto a preocupação de Viglietti pelo destino da América e de seus povos. É também a primeira busca de uma

⁶⁰ Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalabrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, pp. 28-30.

⁶¹ Daniel VIGLIETTI, *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*. Uruguay – Antar PLP5024, 1963.

linguagem apropriada para dizer sua mensagem (que é social e é política) sem que sofra prejuízo o rigor artístico.⁶²

Esta canção, de estrutura musical bem simples, em que Viglietti se acompanha ao violão, apresenta em sua letra uma série de temas e elementos que serão característicos de toda a produção musical que trata da unidade latino-americana. Nela, o índio aparece como o elemento fundamental na construção da identidade americana, como se evidencia já nas primeiras estrofes:

Dale tu mano al indio,
dale que te hará bien,
y encontrarás el camino
como ayer yo lo encontré.

Há uma afirmação da figura do índio, até então sistematicamente preterida no universo folclórico, como definidor da identidade, identidade essa que é mestiça, o que representa uma ruptura importante nos discursos da canção de projeção folclórica. Essa centralidade da figura do índio, figura que “ensina os caminhos”, é reafirmada no refrão (“la piel del indio / te enseñará / todas las sendas / que habrás de andar”).

A canção ainda explicita a ideia de ruptura e a crença na chegada de uma era de mudanças, conclamando a luta (“si no se abren las puertas / el pueblo las ha de abrir”). A América, personagem central da canção, “grita”, convocando para a ação que conduzirá a sua libertação. E das entranhas da terra, de “pampas, ríos y montañas”, emana luz, apontando para a chegada de uma nova era iluminada por que espera a América:

América está gritando
y el siglo se vuelve azul;
pampas, ríos y montañas
liberan su propia luz.

Essa luta anunciada tem inimigos definidos: os “patrões”, donos das terras (“La copla no quiere dueños, / ¡patrones no más mandar!”). Não apenas se explicita a ruptura entre patrões e empregados, entre proprietários e explorados, como se propõe a subversão dessa ordem, a subversão da lógica de dominação, a revolução.

---

⁶² Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 66.

Por fim, aparece ainda outro tópico recorrente nas canções sobre a unidade: o papel da canção (e consequentemente dos compositores e intérpretes) na liberação (“La guitarra americana / peleando aprendió a cantar”), apontando para a possibilidade de o músico, por meio de sua canção, se converter também em um partícipe da luta.

Nestes dois discos inaugurais da *canción protesta* uruguaia já se explicitam elementos fundamentais que caracterizaram toda a produção musical engajada das décadas de 1960 e 1970, como a presença marcante do diálogo com a América Latina, a busca de abertura da produção musical nacional ao que vinha se dando no universo da canção folclórica dos países vizinhos. Esta preocupação com o universo latino-americano se consolida principalmente com “Canción para mi América”, uma das primeiras a definir de maneira clara as bases de um projeto de construção de uma unidade latino-americana, colocando a identidade continental como elemento chave, ainda que articulado a identidades regionais e nacionais, no conjunto de elementos que começam a formatar o que logo será batizado de *nueva canción latino-americana*.

Esses elementos que estavam aqui lançados, assim como aqueles que haviam sido defendidos quando do lançamento do movimento do *nuevo cancionero* argentino, foram precursores na tentativa de construção de uma rede que pudesse interligar os artistas dos vários países, estabelecendo contatos, trocas e permitindo sua circulação, assim como de suas obras. Projeto esse que começou a tomar forma na segunda metade da década de 1960, momento em que todos os principais artistas ligados à canção engajada dos países do Cone Sul lançaram seus primeiros álbuns, nos quais se delinearam definitivamente as características fundamentais da *nueva canción*, como veremos a seguir.

1.2. Os anos de 1965 e 1966 e as primeiras bases da *nueva canción*

“Si hay que esperar la esperanza,
más vale esperar cantando
(...)
Como un canto de la tierra

hay que cantar esta zamba,
hermana de los humildes
sembradores de esperanza”

(“Zamba de los humildes”, Óscar Matus e Armando Tejada Gómez)

Os discos lançados na Argentina, no Chile e no Uruguai nos anos de 1965 e 1966 são fortemente marcados por uma característica fundamental do engajamento das canções nesta primeira fase: a denúncia social. Saem de cena as canções paisagísticas, que retratavam a natureza e os costumes do universo interiorano, e que davam a tônica à produção folclórica tradicional, para se colocar em primeiro plano o homem. Homem do interior e do litoral que se transforma em trabalhador, protagonista de canções que denunciam seu sofrimento e as dificuldades que caracterizam seu universo cotidiano. A grande preocupação é a explicitação da desigualdade e da exploração que marcaria a realidade das províncias, com destaque para o abismo social que separaria os universos do trabalhador e do proprietário de terras ⁶³.

No entanto, em meio à denúncia social que dá o tom, começam a aparecer os primeiros sinais de outros elementos e temáticas que, com o tempo e o avançar do engajamento político e da radicalização das posições, acabarão ganhando cada vez mais destaque. Dentre esses elementos, nos interessa aqui fundamentalmente a presença, ainda em geral tímida, do discurso americanista, de defesa de uma unidade continental e da busca de diálogos com os países vizinhos. Já se percebe o início da construção de pontes efetivas que conectam os três países enfocados – Argentina, Chile e Uruguai – com a presença marcante de uma circulação de canções e de intercâmbios marcando os repertórios. E já se destacam as primeiras marcas do discurso pela unidade americana nas canções, que ganhará cada vez mais força e destaque nos anos seguintes.

---

⁶³ Neste sentido, essas canções são em grande medida herdeiras e seguidoras dos caminhos abertos por Atahualpa Yupanqui com sua pioneira canção “El arriero”, de 1944, cujo refrão “Las penas y las vaquitas / se van por la misma senda. / Las penas son de nosotros, / las vaquitas son ajenas” marca a primeira aparição no cancioneiro folclórico desta cisão entre proprietários e trabalhadores.

1.2.1 A produção discográfica da *canción protesta* uruguaia

“Voy a seguir opinando,
que la vida ya no deja
cantar por andar cantando”

(“El clinudo”, Víctor Lima).

Como vimos, em um contexto de crise crescente o Uruguai realizou novas eleições, em 1962, nas quais o *Partido Nacional* conseguiu se eleger para mais um mandato. No entanto, suas promessas de correção dos rumos das políticas nacionais e de controle da crise não se efetivaram, e a situação social se deteriorou, aumentando o descontentamento de amplos setores da população. Nesse contexto, a imagem de estabilidade foi se desfazendo, o que gerou forte impacto na juventude, a ponto de se falar em uma “geração da crise”. Como afirma o historiador Henrique Serra Padrós:

Isso gerou um efervescente cenário que marcou a geração da crise, multifacetada quanto ao campo de atuação, mas coincidente em questões de fundo. Nessa perspectiva, o questionamento ao status quo também ocorreu dentro dos marcos do movimento pela autonomia universitária, da proliferação do teatro independente, da canção de protesto, do núcleo vinculado a Carlos Quijano e ao semanário *Marcha*, entre outros. O que contribui à desestruturação dos últimos estertores da política estatal de “bem-estar social”, assim como à percepção de uma deterioração das expectativas de futuro.⁶⁴

O cenário de crise gerou uma série de questionamentos do modelo vigente, uma efervescência questionadora no campo político que impactou vários setores do campo cultural e artístico. A canção popular não se manteve à parte deste processo, e o impulso renovador presente na obra pioneira de Viglietti, de 1963, encontrou, nos anos seguintes, terreno fértil para se propagar, gerando novas obras que refletiam esse momento de intensa agitação cultural.

⁶⁴ Henrique Serra PADRÓS. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Seguridad Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 264-6.

Em 1965, Daniel Viglietti lançou, novamente pela gravadora Antar, seu segundo álbum, intitulado *Hombres de nuestra tierra*⁶⁵, em que musica textos do poeta uruguaio Juan Capagorry. Todas as faixas do álbum abrem com um poema recitado por Capagorry, ao qual se segue o poema musicado interpretado por Viglietti ao violão. Cada faixa canta um personagem, um tipo que seria característico daquele universo folclórico em construção: o “carrero”, que transporta mercadorias pelo interior; o “pión”, que trabalha na estância; o “pescador”; o “calagualero”, responsável por coletar nos cerros a “calaguala”, planta usada com fins medicinais; o “monteador”, que sobe os montes para cortar madeira; o “chacarero”, que deve “entregar la mitad de la cosecha al dueño de la tierra”; o “garcerero”, caçador de garças; o “cañero del norte”, a cortar a cana que “es amarga, amarga pa’ vos, que al dueño lo endulza com plata y alcohol”. E há ainda espaço para duas figuras pouco usuais neste cenário folclórico: o “milico”, o guarda civil que patrulha a cidade e que “sos como todos, hombre”, e que ainda guarda um espírito livre, já que “en lo que tienes adentro nadie te puede mandar”; e o “acordeonista”, que insere então o músico simples do interior entre essas figuras típicas, entre esses homens do novo folclore em afirmação. Nas palavras do próprio Viglietti, no texto da contracapa do disco, ressaltando a parceria com Capagorry e a preocupação com o desenvolvimento de um trabalho autoral com bases em material folclórico:

Labor de projeção humana e social, pintar os homens do nosso campo era perigoso e difícil. Os poemas de Capagorry deram a essência, a raiz de cada personagem, surgida do profundo conhecimento daqueles homens por parte do poeta. A música devia ser um meio fluido e direto de transmitir essas estampas de seres, lugares e costumes. Recorri então a ritmos folclóricos uruguaios apoiando-me nesse sentido na autorizada opinião dos mais reputados folcloristas do nosso país (...) A partir dessa série de formas musicais orientais (...) adotei um critério de enfoque livre e amplo, desenvolvendo sobre a base daquelas danças e canções um trabalho próprio, sem afastar-me demasiado do original.⁶⁶

Também Los Olimareños gravam novas produções neste período, três discos que reafirmaram os pressupostos norteadores do disco de estreia de 1962. O falto

⁶⁵ Daniel VIGLIETTI; Juan CAPAGORRY. *Hombres de nuestra tierra*. Uruguay – Antar PLP 5045, 1965.

⁶⁶ Daniel VIGLIETTI. Texto de contracapa do LP *Hombres de nuestra tierra*. Antar – Uruguay, PLP 5045, 1965.

de terem gravado um disco por ano é um sinal do destaque que ocuparam no universo da *canción protesta* uruguaia e da popularidade alcançada por Pepe Guerra e Braulio López desde sua estreia discográfica.

*Los Olimareños en París*⁶⁷, lançado em 1964 pelo selo Antar, *De cojinillo*⁶⁸, de 1965, e *Quiero, a la sombra de un ala*⁶⁹, de 1966, estes pelo selo Orfeo⁷⁰, consolidaram a parceria de Los Olimareños com os compositores Victor Lima e Rubén Lena. Além disso, apareceram nestes discos as primeiras atuações de Pepe Guerra e Braulio López como compositores. Os álbuns reafirmam a fórmula do disco de estreia do duo, com canções folclóricas mais tradicionais, paisagísticas, mescladas a canções românticas, mas abrindo espaço destacado à crítica social.

Estes discos de Los Olimareños trouxeram uma novidade importante que foi a inserção como referência do universo folclórico uruguaio do *candombe*, ritmo afro-uruguaio que até então era marginalizado, excluído por ser identificado com as populações negras do país⁷¹. Se a afirmação da identidade indígena como componente fundamental na constituição do universo folclórico era um elemento importante do discurso da *nueva canción*, o mesmo não se pode dizer dos negros. Como minorias marginalizadas, eles poucas vezes são lembrados, e mesmo as defesas da mestiçagem e da identidade mestiça que aparecem em várias canções na maioria das vezes se referem exclusivamente à mistura de brancos e índios. Em “Negro y blanco”, de Victor Lima, gravada em *Los Olimareños en París*, que incorpora o ritmo do *candombe*, inclusive com passagens percussivas no violão, a letra trata da discriminação dos negros, e exalta a “mestiçagem”, defendendo a unidades das raças a partir da convocação: “¡Negros y blancos! ¡Todos mezclados!” terminando com os versos: “Si la piel se diferencia / bajo la luna y el sol, / va la

⁶⁷ Los olimareños. *Los Olimareños en París*. Uruguay – Antar PLP5054, 1964.

⁶⁸ Los Olimareños. *De cojinillo*. Uruguay – Orfeo ULP 90-527, 1965.

⁶⁹ Los Olimareños. *Quiero a la sombra de un ala*. Uruguay – Orfeo ULP 90.505, 1966.

⁷⁰ Como já apontamos, a gravadora Antar, uma das maiores e mais modernas empresas discográficas do Uruguai, aberta em 1957, entra em crise e acaba encerrando as suas atividades na segunda metade da década de 1960. Vários dos artistas que faziam parte de seu elenco, como o duo Los Olimareños, acabam migrando para o selo discográfico Orfeo, pertencente ao grupo empresarial R. y R. Gioscia S.A., proprietário também de *Palacio de la musica*, uma das mais importantes lojas de disco do país. Essa gravadora funcionou até a década de 1990, quando se deu o colapso do grupo empresarial. Sobre a indústria musical no Uruguai, ver Coriun AHARONIÁN, *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010, pp. 41-43.

⁷¹ Sobre a inserção do *candombe* como referência na música folclórica a partir da década de 1960, ver Coriun AHARONIÁN. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010.

sangre por las venas, / toda del mismo color. / Sangre tuya y mía con el mismo color”. O universo do candombe aparece ainda no disco *De cojinillo*, em “Y va de aquí” e “El candombe nacional”, esta última particularmente significativa pois incorpora ao ritmo do candombe forte nacionalismo, como denuncia o título, em uma letra fortemente política, como explicita o refrão: “¡Viva mi patria querida! / ¡Viva el candombe uruguayo! / ¡Vivan los pueblos que tienen / conciencia de arriba a abajo!”.

Mas além dos álbuns de Viglietti e de Los Olimareños, um grande destaque da produção uruguaia dos jovens cantatores comprometidos neste período foi a estreia discográfica do compositor e intérprete Alfredo Zitarrosa, em 1966, com o álbum *Canta Zitarrosa*⁷², editado pelo selo uruguaio Tonal⁷³.

No texto da contracapa do LP, de autoria do próprio Zitarrosa, o autor afirma:

(...) no que se refere a minha localização dentro da nova geração de cantores e/ou compositores, não comparto o purismo de alguns nem o ecletismo pouco fundado de outros muitos. Canto como posso, voltaria a dizer, como sinto e quero cantar. Aparte as teorias e posturas estéticas ou históricas que possam adotar-se a respeito do canto nosso, considero ser o mais importante aquele pressuposto que faz a liberdade de criação.⁷⁴

Zitarrosa afirma no texto, assim, nem “purismo”, nem “ecletismo”, mas a busca de um caminho próprio dentro da “nova geração”. O disco, de voz e violão, é fortemente autoral, com dez composições de Zitarrosa (em todas Zitarrosa é autor de letra e música, com exceção de “De no olvidar”, parceria com o compositor treintaitresino Lucio Muniz). São milongas, zambas, cuecas, todas canções de amor, que ainda não apresentam sinais de crítica social ou comprometimento político. Esse conteúdo mais crítico e comprometido aparece nas canções do disco que não são de autoria de Zitarrosa, como “Coplas al compadre Juan Miguel”, parceria do compositor, violonista e cantor montevideano Yamandú Palacios e Óscar del Monte, que abre com os versos “al compadre Juan Miguel, / no le pagan el jornal / y aunque no haiga de comer, / lo mesmo hay que trabajar”, e que termina apontando para o

⁷² Alfredo ZITARROSA. *Canta Zitarrosa*. Uruguay – Tonal, CP 040, 1966.

⁷³ O selo Tonal foi um selo discográfico uruguaio de curta duração, de propriedade da Casa Praos, que existiu entre 1965 e 1967, sob a direção do jornalista e locutor de rádio Luis Américo Rodríguez Roque. Em 1967, com seu fim, o catálogo do selo acabou comprado pela R. y R. Gioscia S. A., proprietária do selo Orfeo.

⁷⁴ Alfredo ZITARROSA. Texto da contracapa do LP *Canta Zitarrosa*. Uruguay, Orfeo, ULP90528, 1966.

papel da canção na busca de mudanças, nos versos “la suerte del compadre / pa’ su bien há de cambiar, / cuando canten estas coplas / los peones del arrozal”.

Em 1966 houve um agravamento da crise interna e consequente radicalização das discussões políticas no Uruguai. Foi neste momento que alguns dos movimentos de esquerda se radicalizaram, e a luta armada passou a ser colocada por alguns grupos como possibilidade. Neste ano ocorreram eleições, e a candidatura vencedora foi a que tinha o general da reserva Oscar Gestido como presidente e Jorge Pacheco Areco como vice. Com o novo governo, há um processo de agravamento ainda maior dos problemas, e inicia-se uma escalada autoritária com impactos determinantes no campo cultural, marcando nova fase da *canción protesta* que trataremos no segundo capítulo.

1.2.2 Os primeiros passos discográficos do *nuevo cancionero argentino*

“los muros son sólo viento
que el viento se llevará.
Ando cantándole al viento
y no solo por cantar,
del mismo modo que el viento
no anda por andar no más”

(“Coplera del viento”, Óscar Matus e Armando Tejada Gómez)

Se o ano de 1965 foi determinante para a *canção protesta* uruguaia, o mesmo se deu no caso argentino. Carlos Molinero aponta esse ano como chave no âmbito da produção folclórica, momento de mudanças fundamentais que marcaram uma inflexão importante no conteúdo das canções:

1965 é um eixo de mudança, em que ao mesmo tempo que reflui o “boom” do gênero no criativo poético musical tomam alto impulso as canções militantes. Se produz nele uma espécie de dupla inflexão de

velocidade (estabilização para o folclore “comercial”, aceleração para o “político”) que irá se aprofundando nos dez anos seguintes.⁷⁵

Uma das marcas importantes deste momento de refluxo da produção folclórica mais comercial, e do início da intensificação da politização das canções, foi o lançamento do primeiro marco discográfico do *nuevo cancionero*, o disco *Canciones con fundamento*⁷⁶, de Mercedes Sosa, editado pelo pequeno selo independente *El grillo*, de Óscar Matus.

Neste trabalho, em que Mercedes Sosa foi acompanhada, em todas as faixas, pelo violão de Matus, se concretizam várias das propostas contidas no *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, com destaque para as canções com conteúdos sociais, que buscavam apresentar o homem simples do interior e do litoral argentino como sujeito real do novo “folclore” que se buscava construir. Nas palavras da própria Mercedes Sosa, “o folclore era uma coisa de paisagens; com as canções de Matus e de Tejada Gómez se descobriu que importa a paisagem, mas muito mais deve importar o homem”⁷⁷.

O disco é marcado pela conexão muito presente neste início de sua carreira entre Mercedes Sosa e a cena artística de Tucumán, sua terra natal, que viveu um período de relativa efervescência cultural e política ao longo da década de 1960.⁷⁸ Esse diálogo aparece principalmente pelas composições dos músicos tucumanos Pepe e Gerardo Núñez, conhecidos como “Hermanos Núñez”.

Mas o núcleo fundamental do disco são as canções da dupla Óscar Matus e Armando Tejada Gómez, todas elas retratos do universo rural, do poder de sua natureza (“El viento duende”), das suas regiões e seu povo (“La zamba del Riego”). Há lugar para a festa, o baile (“La Pancha Alfaro”), a música (“Zamba de la distancia”). Surge como personagem, por exemplo, em “La zafrera”, o trabalhador dos canaviais da Tucumán natal de Mercedes Sosa, que canta para ter esperança (“pa’ que se haga esperanza / el amargo almíbar del cañaveral.”). A canção aparece

⁷⁵ Carlos MOLINERO. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011, p. 209.

⁷⁶ Mercedes SOSA. *Canciones con fundamento*. Argentina – El Grillo, 1965. Mercedes Sosa havia lançado um primeiro e obscuro álbum em 1959, intitulado *La voz de la zafra*, ainda se apresentando com o nome artístico de Gladis Osorio (que logo abandonou), mas o disco não conseguiu nenhuma projeção.

⁷⁷ Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, p. 71.

⁷⁸ Yolanda Fabiola ORQUERA. “Cantando al lugar de pertenencia: músicos tucumanos en la década del sesenta”. In: *Actas del IX Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Caracas, 2010.

como aliada do homem oprimido, como em “Zamba de los humildes” (“como un canto de la tierra / hay que cantar esta zamba, / hermana de los humildes / sembradores de esperanza”), canção simbólica de certo imaginário que permeará toda essa produção musical engajada, que idealiza o “povo”, o homem “humilde”, e busca permitir que o “cantador” a ele se irmane por meio da canção, assumindo o papel de ponte entre os dois mundos, mecanismo fundamental para despertar a conscientização, para mostrar ao “povo” que ele carrega em si seu destino.

Mas o ano de 1965 foi o ano de consagração definitiva de Mercedes Sosa como cantora não apenas pelo lançamento deste primeiro disco, mas principalmente por sua apresentação no *Festival de Cosquín*, onde interpretou, sozinha, acompanhada apenas de seu bombo, “Canción del derrumbe indio”, de Fernando Figueredo Iramain. A apresentação de Mercedes havia sido barrada pela organização do festival, por conta da politização de suas canções. No entanto, a cantora conseguiu o apoio do músico Jorge Cafrune, importante figura da canção folclórica argentina, que havia sido o grande destaque do festival alguns anos antes e que utilizou sua fama e prestígio junto ao público e aos organizadores do festival para abrir espaço para a novata intérprete tucumana.⁷⁹ Como lembra a própria Mercedes Sosa:

Quem me deu a grande oportunidade foi Jorge Cafrune. Ele pôs a fama que já tinha e o corpo também. Subi, me apresentou e ficou ali, na lateral do palco. O que estava passando é que a gente da comissão folclórica não me deixava cantar por ser comunista. Cafrune se inteirou e disse: Isto não pode ser. Você vem e canta. Eu fico ao lado. Subi, sozinha com meu bombinho, e cantei a canção “El derrumbe indio”, do tucumano Figueroa Iramain. Cafrune me deu o tom e eu com o bombinho fazia algo como uma baguala. O de Cafrune era apoio em todos os sentidos: estava ali, na boca do palco, custodiando para que ninguém da comissão subisse e me tirasse a patadas. Se portou muito bem Cafrune.⁸⁰

Essa apresentação de uma única canção no *Festival de Cosquín*, sem nenhum acompanhamento, e contrariando os próprios organizadores do festival

⁷⁹ Carlos Molinero afirma que a iniciativa de articular a participação de Mercedes Sosa no Festival de Cosquín e de procurar o apoio de Jorge Cafrune teria partido do Partido Comunista argentino: “Foi o PC que solicitou, através de Los Trovadores a Jorge Cafrune, que a convidasse a cantar no Festival de Cosquín 1965 no horário radiofônico, apesar de que a comissão organizadora era contrária aos convites que não estavam programados.”. Carlos MOLINERO. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011, pp. 85-86.

⁸⁰ Rodolfo BRACELI. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010, pp. 179-180.

acabou, paradoxalmente, sendo o grande momento da descoberta de Mercedes Sosa, que causou uma impressionante reação no público e saiu consagrada. E ali no contexto de Cosquín Mercedes ainda conheceu Santos Lipesker, gerente da gravadora Philips, que diante do que presenciou no festival convidou Mercedes Sosa a integrar o elenco de sua gravadora, o que resultou algum tempo depois na produção de seu primeiro disco em uma grande multinacional.

A primeira participação de Mercedes Sosa na nova gravadora se deu na obra *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*, projeto do escritor Ernesto Sábato baseado em seu romance *Sobre heroes y tumbas*, publicado em 1961. Para o projeto, Sábato convidou o músico salteño Eduardo Falú, que musicou uma série de seus poemas. E Mercedes acabou convidada a dar voz a uma das canções do projeto, “Palomita del valle”.

Mas o primeiro disco próprio de Mercedes Sosa em uma grande gravadora já não contou com a parceria de Óscar Matus, por conta da separação do casal, que marcou uma ruptura importante no núcleo fundamental que concebeu, originalmente, o projeto do *nuevo cancionero*.

Yo no canto por cantar ⁸¹, lançado entre maio e junho de 1966, marca a estreia de Mercedes Sosa na Philips, e também a busca da intérprete por parcerias com novos compositores, dentre os quais se destacou Hamlet Lima Quintana, compositor portenho que serviu como uma das principais conexões do movimento do *nuevo cancionero* em Buenos Aires, autor da canção que abre o álbum, “Zamba para no morir”. O disco mostra seu comprometimento político já no título, que expressa a crença na função do canto, na sua necessidade e papel social. O texto da contracapa, assinado pelo escritor argentino Juan José Manauta, fala do *nuevo cancionero* e do lugar de Mercedes Sosa no movimento:

O movimento chamado Nuevo Cancionero (Matus, Tejada Gómez, Cedero, Francia...) encontrou nela sua intérprete ideal, desde o momento em que seus postulados (expressos em um eloquente manifesto) propunham uma sistemática presença do homem na música nativa, até esse momento – com honrosas exceções – entretida nas excelências da paisagem, ou na mera tipicidade dos costumes, limitada ao pitoresco da cor local. ⁸²

⁸¹ Mercedes SOSA. *Yo no canto por cantar*. Argentina – Philips, 1966.

⁸² Juan José MANAUTA. Texto da contracapa do álbum *Yo no canto por cantar*. Argentina – Philips, 1966.

No disco, além da destacada faixa de abertura, aparece a “Canción de derrumbe indio”, que havia consagrado Mercedes no *Festival de Cosquín* no ano anterior, e duas canções de *Canciones con fundamento*, “Los inundados” e “La zamba del Riego”, gravadas com novos arranjos. “Zamba azul”, canção romântica com letra de Tejada Gómez musicada por Tito Francia, além de ser a primeira aparição de Francia, um dos fundadores do *nuevo cancionero*, signatário do *manifiesto*, na discografia de Mercedes Sosa, rompe radicalmente com a musicalidade folclórica predominante, por tratar-se de uma canção com complexa harmonia, marca da produção musical de Francia, apresentada com um elaborado arranjo executado por uma formação de cordas. Essa mesma sonoridade marcada pela orquestra de cordas aparece ainda em “Mi canto es distancia”, remanescente canção de Óscar Matus, em parceria com o músico argentino Rafael Paeta, que fazia parte do quarteto vocal Los Indianos.

No entanto, a grande novidade de *Yo no canto por cantar* em relação ao disco anterior de Mercedes Sosa é o aparecimento do discurso americanista. Em primeiro lugar, com a gravação de “Tonada de Manuel Rodríguez”, que abria uma ponte com o Chile por se tratar de poema de Pablo Neruda musicado pelo pianista, compositor e maestro chileno Vicente Bianchi. A canção, que fazia parte de uma obra intitulada *Música para la historia de Chile*, editada em disco no Chile em 1956⁸³, exalta o libertador e herói nacional do Chile Manuel Rodríguez.

Mas se a gravação da canção chilena “Tonada de Manuel Rodríguez” é indicação da construção de pontes com os países vizinhos, a grande marca da presença do projeto de integração continental e de promoção de diálogos com outros países é a gravação de “Canción para mi América”, do uruguaio Daniel Viglietti. A canção, que como já apontamos era verdadeira exaltação pela unidade americana e pelo despertar de sua luta, marca a primeira aparição do discurso americanista na obra de Mercedes Sosa, abrindo um caminho que se tornará cada

---

⁸³ A canção foi interpretada pelo grupo Silvia Infanta y los Baqueanos, junto a orquestra regida pelo próprio Vicente Bianchi. O grupo formado pela cantora e atriz Silvia Infantas, e o trio Los Baqueanos (Pedro Leal, Hernán Arenas e Germán del Campo), existiu entre 1953 e 1960 e, embora todos os integrantes fossem chilenos, o encontro dessa formação se deu na Argentina, a partir de um convite para participar da *Feria de Las Américas*, em Mendoza, em fins de 1953. Ao longo de sua existência, o grupo atuou com frequência nos circuitos musicais argentinos, mais um elemento a afirmar a circulação musical entre os universos folclóricos dos dois países. In: Juan Pablo GONZÁLEZ; Oscar OHLSSEN; Claudio ROLLE. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 326-327.

vez mais sólido e que acabará alçando a cantora à condição de “voz da América Latina”, símbolo maior deste projeto de unidade que começa aqui a se esboçar.

Diante do sucesso de *Yo no canto por cantar*, Mercedes Sosa acabou gravando, ainda no mesmo ano de 1966, um segundo álbum pela Philips, intitulado *Hermano*⁸⁴. O fato de gravar dois álbuns em sequência, no mesmo ano, é sinal incontestável da projeção que Mercedes Sosa ganhou em pouco tempo, e que a levaria a se firmar nos anos seguintes como uma das maiores intérpretes do país, e também a se alçar como uma das maiores vozes da América Latina, alcançando inclusive uma sólida carreira internacional.

Em *Hermano*, lançado no mês de novembro, cresce o conteúdo de denúncia social, e o canto de Mercedes aparece ainda mais solene e imponente, aumentando o tom comprometido e a imagem da cantora com conteúdo, que “não canta por cantar”. Neste disco cresce a importância da parceria de Mercedes Sosa com Hamlet Lima Quintana, que é autor da letra da canção que abre e dá título ao disco (com música de Carlos Guastavino) e do texto da contracapa do disco, em que explica a eleição do termo *Hermano*:

Mercedes Sosa, que viu a gente desta terra, que a compreendeu, a penetrou, canta agora neste disco ao Hermano. Se pode afirmar, sem medo de equivocar-se, que é igual a se cantasse a si mesma (...) E sempre destinando seu canto ao irmão, ao semelhante, ao habitante desta terra que, por sua vez, é semelhante, como todos os autênticos, à mesma terra.⁸⁵

Além das canções de Hamlet Lima Quintana, o disco incorpora a faixa que marcou a estreia de Mercedes Sosa na Philips, “Palomita del valle”, de *Romance de la Muerte de Juan Lavalle*. Mantém-se ainda a presença de composições dos tucumanos Hermanos Núñez e da dupla Óscar Matus e Armando Tejada Gómez, autores de “Coplera del viento”, que recebe uma interpretação impactante de Mercedes, com um discreto acompanhamento de violão e alguns trechos declamados, numa letra que apresenta o vento como metáfora do canto para afirmar que este seguirá sempre em movimento, sem que ninguém o possa parar. O cantor aparece, assim, como o grande impulsionador do movimento, em versos como “ando cantándole al viento / y no solo por cantar / del mismo modo que el viento / no

⁸⁴ MERCEDES SOSA. *Hermano*. Philips, Argentina, 1966.

⁸⁵ Hamlet LIMA QUINTANA. Texto de contracapa do LP *Hermano*. Philips, Argentina, 1966.

anda por andar nomás” ou “me gusta andar en el viento / y es porque me gusta andar, / empujado por los sueños y empujando a los demás”.

O disco ainda insere novos compositores no universo cancional interpretado por Mercedes Sosa: Daniel Reguera, Hilda Herrera, Ariel Petrocelli e Kelo Palacios, que foi por nove anos violonista acompanhante e arranjador de Mercedes.

Entre o lançamento dos dois álbuns de Mercedes Sosa naquele ano de 1966, ocorreram mudanças profundas no contexto político argentino. Em 28 de junho assumia a presidência do país o general Juan Carlos Onganía, dando início a um primeiro período autoritário no país, e marcando também o início de uma nova fase da canção engajada argentina.

Mas no mesmo ano em que Mercedes Sosa lançou seu *Canciones con Fundamento* na argentina, saiu no Chile o disco *La peña de los Parra*, que pode ser considerado um dos marcos iniciais do movimento da *nueva canción chilena*, tema que será tratado a seguir.

1.2.3. La peña de los Parra e o inicio da nueva canción chilena

“Si somos americanos,
no miraremos fronteras,
cuidaremos las semillas,
miraremos las banderas.

Si somos americanos,
seremos todos iguales,
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales”

(“Si somos americanos”, Rolando Alarcón)

Na década de 1950, a chamada *música típica* ganhava amplo destaque no Chile, alcançando o máximo de sua popularidade. Desenvolvida desde os anos 1930 como símbolo musical da nacionalidade chilena, com seus conjuntos de huasos e intérpretes femininas cantando fundamentalmente tonadas de temáticas costumbristas, patrióticas e amorosas, a *música típica* valorizava o folclore e os

costumes do vale central do Chile, ressaltando a defesa da identidade e dos valores nacionais. A *música típica* prezava pela defesa do folclore tido como “original” e “autêntico”, e por isso recusava qualquer tentativa de mudança ou renovação, tomada como “deturpação” e “descaracterização” do real folclore. Como afirmam os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

(...) a música típica chilena, centrada na tonada, seguirá tendo altos níveis de produção e consumo no país nos anos cinquenta e sessenta, recorrendo-se a ela como fonte de identificação comum dos chilenos. O huaso, com suas roupas, aparelhos e costumes, e o campo como idílico lugar de origem da pátria, se manterá no centro da representação musical do folclore de massas.⁸⁶

Consagravam-se neste período, principalmente por conta de sua inserção na indústria musical, que teve participação fundamental nesse processo de massificação da música folclórica, os trios masculinos acompanhando intérpretes femininas, como Los Cuatro Hermanos Silva e Silvia Infanta y Los Baquedanos, e conjuntos masculinos de huasos como Los Cuatro Huasos, Los Quincheros e Los Provincianos. A multinacional Odeon, por exemplo, editou no Chile ao longo das décadas de 1950 e 1960 duas séries de discos – *El folklore de Chile* e *Fiesta Chilena* – que foram marcos fundamentais nesse processo de absorção da canção folclórica pela indústria discográfica e de sua divulgação massiva.⁸⁷ Além disso, o rádio jogou papel crucial, levando ao grande público esse repertório folclórico através da proliferação de programas que contavam com a participação dos grandes folcloristas da época.

Se contrapondo a essa perspectiva tradicional e conservadora da *música típica*, surgiu, na década de 1960, um novo movimento no interior do folclore que, como em outros países, defendia a necessidade de uma renovação do repertório,

⁸⁶ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 322-323.

⁸⁷ Os primeiros quatro LPs da série *El Folklore de Chile*, editados entre 1956 y 1957, foram coordenados por Violeta Parra, e se tratavam principalmente de recopilações do folclore da zona central do país. A partir do quinto volume, a série publicou oito LPs do grupo Cuncumén até 1969 e cinco do conjunto Millaray, com Gabriela Pizarro, até 1971. A série ainda publicou três LPs do conjunto Ancahual e dois LPs do folclorista Héctor Pavez, esposo de Gabriela Pizarro. *Fiesta chilena* era uma coleção paralela a *El folklore de Chile*, voltada para o folclore de autor. Inicia-se em 1958, em pleno auge da música típica no Chile. A série começa com um disco que reúne os principais artistas do selo: Violeta Parra, Ester Soré, Silvia Infanta, Los Huasos Quincheros y Los Cuatro Hermanos Silva. In: GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 314-316.

buscando a incorporação de novas referências e recursos. Esse movimento de renovação acabou consagrado sob o rótulo de *neofolklore*. Saíam de cena os trajes de huaso da *música típica*, para dar lugar aos vestuários urbanos, ao smoking, e novos arranjos rompiam com a sonoridade do folclore típico. Em sua edição número 17, de 1965, em texto intitulado “Folclóricos y ‘Folclóricos’”, a revista chilena *El Musiquero* apresentava o debate entre as duas tendências:

Uma curiosa guerra surda vem se desenvolvendo entre folclóricos e “folclóricos”. Me explico. Os primeiros se vestem de huasos ou de chinas (segundo o caso) e cantam as canções nossas, mais ou menos ao estilo de nossas avozinhas. Os segundos, o fazem de smoking, ou de trajes de outro tipo e no mais puro estilo moderno aplicado a nossos ritmos.⁸⁸

A revista defende uma posição conciliadora entre *música típica* e *neofolklore*, reconhecendo o papel fundador e precursor dos conjuntos de huasos, mas também valorizando a importância do *neofolklore* na divulgação maciça do repertório folclórico.

As tensões no cenário folclórico chileno se colocavam, deste modo, em torno da disputa entre tradição e modernidade, entre conservação e renovação. Uma das principais renovações colocadas pelo *neofolklore* estava na ampliação dos gêneros incorporados nas obras dos artistas folclóricos. Muito tributários dos estudos e do trabalho didático realizado pelos grupos de projeção folclórica nas décadas anteriores, os artistas do *neofolklore* foram muito além das tradicionais tonadas e cuecas que compunham os repertórios da *música típica* e incorporaram gêneros como a sirilla, o rin e a periconas da região de Chiloé, a refalosa da zona central e gêneros andinos como a cueca nortina, o trote, e principalmente o cachimbo, não buscando uma expressão fiel desses gêneros, mas compondo obras autorais que os incorporavam de maneira mais livre.

Essa inovação das tradições a partir da ampliação dos universos musicais apresentada pelo *neofolklore* ainda significou a incorporação de novas temáticas e novos personagens às canções. Esse elemento é fundamental, pois a grande passagem entre o *neofolklore* e o surgimento da *nueva canción* – localizada por volta de 1965, ano em que o *neofolklore* atingiu seu auge, mas começou também a se saturar, por conta da estandardização e repetição excessiva de um modelo

⁸⁸ “Folclóricos y ‘Folclóricos’”. *El Musiquero*, n. 17, 1965.

definido pela indústria musical, ao mesmo tempo em que surgem novas manifestações que se afastam daquela proposta e propõem novos caminhos – se deu justamente quando da aparição de temáticas sociais nas canções. De acordo com os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

Se a relação com o folclore havia sido evocadora na música típica e modernizadora no neofolklore, com a Nueva Canción esta relação será reivindicadora. De fato, a incorporação de gêneros distantes e remotos à música popular, iniciada com a projeção folclórica, pôs na cena urbana sujeitos distintos ao intérprete e ao ouvinte. Deste modo, o cantor deixou de referir-se a si mesmo ou a seu público e começou a falar do Outro. Logo de ser resgatado pelos folcloristas, este Outro apareceu no neofolklore como uma figura de costumes diferentes e pitoresca, mas pouco a pouco foi revelando uma dimensão social não isenta de problemas, à qual a música popular quase não havia se referido. É aqui onde a Nueva Canción Chilena adquire sua maior especificidade.⁸⁹

Essa transição no contexto da canção popular que levou ao surgimento do movimento da *nueva canción* chilena se deu justamente no momento em que o país também passava por mudanças políticas significativas. Nas eleições de 1964, saiu eleito o candidato do *Partido Demócrata Cristiano*, Eduardo Frei, que tinha o slogan “revolución en libertad”, que marcava a estratégia do candidato de ao mesmo tempo buscar se conectar com as crescentes perspectivas de mudanças sociais e de transformações, assumindo o tema fundamental do período – a revolução –, mas retirando a palavra estritamente do campo da esquerda. Eduardo Frei se elegeu com promessas de mudança, mas demarcando claramente os limites dessa transformação. O governo Frei, que se estenderá até 1970, será marcado por uma forte agitação social decorrente das expectativas formadas em relação às possibilidades de mudanças.

Mas as posturas reformistas assumidas pelo governo acabaram por frustrar uma parcela substantiva da população que, diante das possibilidades de mudanças abertas pelo discurso governista, passaram a ansiar por transformações mais radicais, o que gerou uma série de tensões e conduziu o país a um cenário de crise. Foi neste contexto, por exemplo, que surgiu, na Universidad de Concepción, o

---

⁸⁹ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 372.

Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), grupo que representava a esquerda mais radical, defensora do modelo revolucionário cubano.

Este movimento de radicalização dos discursos políticos da década de 60 acabou por impactar diretamente o campo cultural, e no campo da canção popular folclórica começou a se dar um afastamento em relação às propostas e posturas artísticas do *neofolklore*, uma vez que vários dos artistas que haviam se projetado no âmbito do movimento começaram a assumir posturas políticas mais claras e a questionar seu caráter excessivamente comercial. Por outro lado, também criticavam a *música típica*, praticada majoritariamente por universitários de famílias de classe alta, acusando-a de defender os setores proprietários, de ser a canção dos donos das terras, excluindo e marginalizando os trabalhadores rurais, eleitos agora como os legítimos personagens do folclore a ser desenvolvido. Como apontam Gabriela Bravo Chiappe e Cristian González Farfán, com a *nueva canción*:

Quanto às temáticas, se incorporaram sujeitos até então “negados” em sua verdadeira dimensão: mineiros, pescadores, povos originários, operários e camponeses, ao largo do país, retratados em sua miséria e exploração. As letras já não se remetiam ao ambiente bucólico do álamo do campo nem à recordação nostálgica do arroio, nem tampouco aos clássicos estilos de vida das camadas dominantes.⁹⁰

Esses artistas que, ainda que gestados no âmbito do *neofolklore*, se tornaram seus críticos, e que tampouco se reconheciam na *música típica*, começaram a assumir posturas políticas mais explícitas e foram as bases fundamentais do que com o tempo foi consagrado sob o rótulo de *nueva canción* chilena. O movimento, bastante influenciado pelo que vinha se desenvolvendo no plano da canção folclórica em países como a Argentina e o Uruguai, partia de uma politização das posturas dos artistas que se refletia na sua produção musical, e que significou também uma mudança na maneira de incorporar o folclore e o universo rural.

As propostas da *nueva canción* são tributárias diretamente da obra de Violeta Parra, a grande precursora deste processo de renovação do folclore incorporando a crítica social. Violeta, ao longo da década de 1950, empreendeu uma série de viagens pelas mais variadas regiões do Chile, realizando um impressionante

---

⁹⁰ BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 24.

trabalho de recopilação de material folclórico, e se tornou em pouco tempo uma das mais importantes referências da pesquisa folclórica em seu país. Esse trabalho de Violeta foi determinante para as gerações posteriores, pois “através de sua prática – gravada, difundida e ensinada pela folclorista –, a tradição chilena também chegou até músicos de projeção folclórica, de neofolklore e de Nueva Canción, ampliando consideravelmente seu campo de influências”⁹¹. Entre 1955 e 1956 Violeta realizou sua primeira viagem à Europa, determinante por ser o momento em que ela começou a desenvolver seu trabalho autoral, e suas composições abriram caminhos que possibilitaram o desenvolvimento das obras dos artistas da *nueva canción* chilena. Violeta, assim, pode ser apontada:

(...) como a autêntica fundadora da Nueva Canción Chilena, com criações que se vinculam à cultura tradicional, mas que tem um perfil mais urbano, ampliando suas temáticas, respondendo aos desafios modernizantes da música popular. Seu país, que havia recorrido com curiosidade de folclorista e paixão de artista, o redescobre desde a rive gauche parisiense. A distância lhe faz brotar canções que a afastam dos afãs de recopiladora e a aproximam das urgências do presente, com suas expressões próximas e distantes. Nestas canções, Violeta atua como comentarista da atualidade e também como geógrafa social, ao dar-nos um panorama que redefine o espaço da nação.⁹²

A *nueva canción*, trilhando caminhos abertos por Violeta Parra, empreendeu uma nova ampliação do universo sonoro incorporado pela canção folclórica chilena, indo ainda mais além do que já fora incorporado a partir do *neofolklore*. Passava a fazer parte das referências, principalmente a partir da atuação de Violeta, a música andina, extrapolando o universo musical do altiplano central, que era a referência fundamental para grande parte da música folclórica. E se incorporavam também de maneira destacada referências musicais que compunham o universo folclórico de outros países latino-americanos. Passaram a fazer parte dos arranjos instrumentos como o charango, a ocarina, a quena e a zampoña, empregados em diferentes gêneros, o que contribuiu para conformar uma sonoridade específica e característica da *nueva canción* chilena.

⁹¹ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 380.

⁹² Ibid., p. 387.

Em 1964, Violeta Parra e seus filhos Isabel e Ángel retornaram de uma estada de três anos em Paris. No ano seguinte, enquanto Violeta, em busca de estreitar seus laços com o público de seu país, fundou sua *Carpa de La Reina*, seus dois filhos, a partir do que tinham presenciado no universo musical parisiense, e buscando criar um espaço de divulgação de seu trabalho e de incentivo da produção folclórica com a qual se identificavam, acabaram tomando a iniciativa de criar uma peña. O pintor e folclorista Juan Capra arrendava um imóvel, na calle Carmen, n. 340, no qual funcionava um atelier de artistas. Mas Capra recebera uma bolsa para estudar em Paris, e Isabel e Ángel acabaram ficando encarregados do espaço. Ali foi aberta, em abril de 1965, a *Peña de los Parra*, que se transformou no coração do movimento da *nueva canción* chilena. *El Musiquero* noticiou em suas páginas a abertura da peña, destacando o rápido sucesso obtido após pouco tempo de funcionamento:

Em uma peça dessa casa, de dimensões regulares, à luz de vela, os filhos de Violeta Parra, Isabel e Ángel, cantavam e ensinavam os temas que haviam conseguido desenterrar das tradições criollas, com ritmos e “maneiras” novas. O público, formado em sua maior parte por intelectuais, boêmios, artistas, jornalistas, gente de rádio... e, é claro, folcloristas, havia pago antecipadamente três escudos, como entrada. Como recompensa, Los Parra lhes ofereciam três taças de bom vinho tinto. Mas a afluência dos interessados é cada vez maior... e a peña teve que ampliar suas possibilidades físicas.⁹³

Frequentada por intelectuais e artistas, a peña se lançava como lugar de divulgação de jovens artistas, dando espaço para criadores que propunham novas abordagens da tradição folclórica. Como apontado na reportagem de *El Musiquero*:

(...) o próprio Ángel Parra declarou que a necessidade que gestou a formação de “sua peña” não era outra que o fato de ter um local onde pudesse se cantar livremente, sem ter que se incomodar com as ideias de outros conjuntos e outros folcloristas. As “reuniões” estão dirigidas, segundo os organizadores, à gente jovem que busque autenticidade e matéria prima para a recriação mais construtiva.⁹⁴

Para incrementar as duas apresentações de duas horas realizadas a cada noite, uma às 22h30 e outra às 0h30, a peña passou a contar em seu elenco fixo,

⁹³ “La casa donde se ‘fabrica’ la nueva ola del folklore”. *El Musiquero*, n. 19, 1965.

⁹⁴ Ibid., *El Musiquero*, n. 19, 1965.

além dos próprios irmãos Parra, com artistas como Patricio Manns e Rolando Alarcón, aos quais logo se uniu Víctor Jara, reunindo, assim, pela primeira vez, aqueles que constituiriam o núcleo central do movimento da *nueva canción*, permitindo seu contato com o público e a divulgação de suas canções. Por conta disso, a fundação da *Peña de los Parra* pode ser tomada como marco inicial do movimento da *nueva canción* chilena.

A *Peña de los Parra* é ainda referencia central da fundação da *nueva canción* pelo fato de suas atividades terem gerado um disco que pode ser considerado o primeiro marco discográfico do movimento. Em 1965, o selo Demon⁹⁵ lançou o LP *La Peña de los Parra*⁹⁶, registro que pretendia reproduzir o clima e o universo sonoro da peña. O disco reunia Isabel e Ángel, Patricio Manns e Rolando Alarcón interpretando canções próprias, mas também incorporando algumas outras canções que compunham um universo de referências que marcavam o grupo.

O disco abre com uma canção tradicional do repertório folclórico venezuelano, “Río Manzanares”, uma gaita oriental composta por José Antonio López, que ao lado de “Décimas del folklore venezolano” aponta para o diálogo com o folclore daquele país que será marcante ao longo de toda a produção da *nueva canción* chilena. O quadro folclórico se completa ainda com “La tropillita”, do chileno Sofanor Tobar, um dos principais divulgadores da tradição musical do norte do Chile na década de 1960. Outra referência marcante no disco é a de Violeta Parra, que tem sua “La jardineira” interpretada por sua filha Isabel, e de seu irmão Roberto Parra, cujas cuecas “Los parecidos” e “El sacristán vivaracho”, interpretadas por Ángel e Isabel, fecham o disco.

Mas a grande novidade do álbum está nas canções de autoria dos próprios intérpretes, que evidenciam a crítica social: “En Lota la noche es brava”, de Patricio Manns, denúncia contundente das condições degradantes do trabalho nas minas de

---

⁹⁵ O selo discográfico Demon foi criado por Camilo Fernández, importante produtor musical chileno que neste período também atuava como chefe de repertório nacional na RCA Víctor, gravadora que será responsável pela distribuição dos discos produzidos pela Demon. O selo de Camilo Fernández iniciou suas atividades em abril de 1962, e teve grande destaque na promoção dos artistas ligados à *nueva ola* e também ao *neofolklore*, sendo responsável por algumas das primeiras gravações de artistas que posteriormente serão identificadas como o movimento da *nueva canción* chilena. Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 107.

⁹⁶ Ángel PARRA; Isabel PARRA; Rolando ALARCÓN; Patricio MANNS. *La Peña de los Parra*. Chile – Demon LPD 015, 1965.

carvão de Lota, comuna da província de Concepción; “Yo defiando mi tierra”, que coloca a questão agrária em versos como “no queremos extraños / que vengan a quitar / lo que nos da la tierra, / nuestra tranquilidad”, e “Parabién de la paloma”, que trata da morte de um jovem inocente, de Rolando Alarcón; e em “Hasta cuándo, compañero”, de Ángel Parra, que fala do papel da canção como alívio dos sofrimentos e misérias.

Mas além da denúncia social, este disco aponta ainda para a presença, já nesses primeiros passos do movimento da *nueva canción* chilena, do discurso latino-americanista, não só pela incorporação de sonoridades de outros países vizinhos, mas principalmente com a gravação pelos irmãos Parra de “Canción para mi América” de Daniel Viglietti.

“Canción para mi América”, deste modo, (lançada no Uruguai, em 1963, por seu autor Daniel Viglietti, regravada, em 1965, pelos chilenos da *Peña de los Parra*, e, no ano seguinte, novamente regravada pela cantora argentina Mercedes Sosa), é o primeiro grande marco fundamental da constituição de uma rede de conexão da canção engajada do continente. Neste momento em que a *nueva canción* dava seus primeiros passos em Argentina, Chile e Uruguai, uma canção tematizando a questão da unidade latino-americana circulou intensamente, ganhando versões de artistas destacados do movimento engajado de cada país, e se transfigurou no primeiro grande hino em defesa de uma identidade continental. A América Latina se colocava como horizonte a ser perseguido desde os momentos iniciais da *nueva canción* no continente, imprimindo um caráter unificador e transnacional à canção engajada que, como veremos, só crescerá e se intensificará nos próximos anos.

Além do disco coletivo, neste período os artistas do elenco da *Peña de los Parra* também iniciaram suas produções discográficas como solistas. No mesmo ano do lançamento do disco *La Peña de los Parra*, Ángel Parra lançou dois álbuns: *Ángel Parra y su guitarra* ⁹⁷, pelo selo Demon, disco que traz tonadas tradicionais do folclore chileno, duas canções de sua mãe Violeta Parra e quatro cuecas de seu tio Roberto Parra, além de duas composições do próprio Ángel, o villancico em ritmo de trote “Del norte vengo, Maruca”, e “El pueblo”; e *Oratório para el pueblo* ⁹⁸, uma

⁹⁷ Ángel PARRA. *Ángel Parra y su guitarra*. Chile – Demon LPD 07, 1965.

⁹⁸ Ángel PARRA. *Oratorio para el pueblo*. Chile – Demon LPD 012, 1965.

“missa”⁹⁹ que adapta os textos litúrgicos para a uma linguagem popular e os apresenta utilizando gêneros musicais como o cachimbo, a periconá, o rin, o parabién, a tonada e a cueca.

No ano seguinte, 1966, Ángel lançou mais dois álbuns: *Ángel Parra vol. II*¹⁰⁰ e *Arte de pájaros*¹⁰¹, ambos pelo selo Demon. *Arte de pájaros* marca o início das colaborações de Ángel Parra com grandes poetas, com a parceria com Pablo Neruda, que além de autor de todos os textos participa recitando suas poesias nas faixas que abrem e fecham o disco.

Já em *Ángel Parra vol. II*, uma espécie de continuação de seu álbum de estreia, Ángel Parra retoma seu trabalho autoral, incorporando novas referências e consolidando alguns elementos que estarão na base de todo o seu trabalho posterior. Mas para além de suas próprias composições, Ángel Parra se conecta com as experiências de canção engajada dos países vizinhos com a gravação de “Me matan si no trabajo”, poema do cubano Nicolás Guillén musicado pelo uruguaio Daniel Viglietti, canção fortemente crítica das condições de vida e trabalho do homem simples (“me matan si no trabajo / y si trabajo me matan. / Siempre me matan, me matan, ay / siempre me matan”), e “Preguntitas sobre Dios”, de Atahualpa Yupanqui, que ao questionar o papel de Deus e a função das religiões apresenta uma reflexão crítica sobre a realidade social, com versos que cruzam um radical anticlericalismo com a denúncia da desigualdade.

Em 1966, além dos dois discos de Ángel Parra, é lançado ainda o álbum *Isabel Parra*¹⁰², que marca a estreia solo de sua irmã, rara presença feminina no âmbito da *nueva canción* chilena. O disco é composto basicamente de canções folclóricas chilenas, peruanas e venezuelanas, ao lado de canções de Violeta Parra, dentre as quais “Porque lós pobres no tienen”, única canción com conteúdo de crítica social do disco, tonada que acusa o discurso religioso de propagar o

⁹⁹ Em 1963, a Igreja Católica propôs mudanças em suas determinações acerca dos rituais litúrgicos e passou a incentivar a maior participação dos fiéis nos rituais, além de estimular o desenvolvimento do canto religioso popular. Isso fez com que houvesse um verdadeiro fenômeno de “missas” que incorporavam a linguagem, as formas, ritmos e melodias locais. Além deste *Oratorio para el pueblo*, podemos citar ainda como exemplo dessas “missas” a *Misa Chilena* de Vicente Bianchi e a *Misa Chilena* de Raúl de Ramón, ambas também de 1965, e a *Misa criolla* do argentino Ariel Ramírez, de 1964. Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 294-5.

¹⁰⁰ Ángel PARRA. *Ángel Parra vol. II*. Chile – Demon LPD 029, 1966.

¹⁰¹ Ángel PARRA; Pablo NERUDA. *Arte de pájaros*. Chile – Demon LPD 031, 1966.

¹⁰² Isabel PARRA. *Isabel Parra*. Chile – Demon LPD 026, 1966.

conformismo (“su confesor / le dice que Dios no quiere / ninguna revolución, / ni pliego ni sindicato, / que ofende su corazón”). Para além destas canções, aparece o parabién “Cantando por amor”, uma das primeiras incursões de Isabel Parra como compositora, em parceria com Tito Rojas.

Outra estreia em LP do ano de 1966 é a de Patricio Manns, com o disco *Entre mar y cordillera*, mais um dos lançamentos do selo Demon ¹⁰³, que traz duas canções que fizeram muito sucesso e consagraram Patricio Manns como um intérprete popular: “Arriba en la cordillera”, huapango cuja letra trata da morte de um arriero pobre, assassinado porque havia roubado gado alheio, que se manteve durante várias semanas em primeiro lugar nas listas de mais tocadas; e “Bandido”, tema composto em 1957 que ganhou projeção internacional ao ser interpretado pelo conjunto argentino Los Andinos no *Festival de Cosquín*, e que segundo Patricio Manns teria sido inspirada pelos guerrilheiros cubanos de sierra maestra, chamados de “bandidos” pelo governo de Batista.

Manns escreveu um texto para a contracapa do disco no qual buscava apresentar alguns princípios norteadores de sua obra que seriam compartilhados por outros compositores, definindo algumas balizas que diferenciariam essa produção musical do restante da produção folclórica chilena. Esse texto foi publicado em inícios de 1966 na revista *Ritmo* como sendo, talvez sob inspiração do *Manifiesto del Nuevo Cancionero* argentino, uma espécie de *Primer Manifiesto de la Nueva Canción Chilena*. O texto voltou a ser reproduzido na íntegra em edição de agosto de *El Musiquero*, podendo ser considerado, assim, como uma das primeiras tentativas de sistematizar os princípios que vinham norteando a produção dos artistas que se articulavam a partir da *Peña de los Parra* e de divulgá-los massivamente a partir da imprensa especializada. Segundo o texto, nessas canções, que teriam o objetivo de “sacudir aqueles que prosseguem dormindo desdenhosamente depois de ouvir o grito que transpassa a noite como um estilete”:

(...) se cantam aspectos particulares da grande tragédia humana: estão aqui, nestes sulcos do disco, que vagamente recordam o passo do arado mecânico pela terra, a miséria, o trabalho suicida, a lei ao mesmo tempo larga e estreita, o amor amargo, (sempre esquecimento e ausência, nunca plenitude), a guerra, a conquista, (nunca a paz pura), a fuga do perseguido, mas, sobretudo, a morte¹⁰⁴

¹⁰³ Patricio MANNS. *Entre mar y cordillera*. Chile – Demon LPD 021, 1966.

¹⁰⁴ Patricio MANNS. “Entre mar y cordillera”. *El Musiquero*, n. 32, 1966, p. 38.

Define-se, assim, um universo temático baseado fortemente na denúncia das mazelas sociais, dos problemas e dificuldades dos trabalhadores e também das disputas entre grupos sociais, que seria definidor da produção da *nueva canción* chilena. E o texto se preocupa ainda em marcar claramente as posições do grupo, principalmente em relação ao folclorismo mais tradicional, apresentado como “pequeno setor, frustrado e obscuro”, que se oporia a qualquer tentativa de modernização.

Marcando fortemente o aspecto político das propostas, Manns afirma que aquele momento era entendido como “uma hora de combate”; sendo assim, “em um combate em que está empenhada a humanidade inteira, até uma canção é afiada arma de batalha”. A canção é arma para lutar pela mudança, instrumento das novas gerações para combater os inimigos em nome da transformação, que seria eminente:

Sempre – já sabemos – as mudanças, os desenvolvimentos forçados, os intentos de busca, ou seja, o que finalmente constitui a maquinaria medular do progresso, provoca cataclismos nos grupos humanos estacionários. Mas também sabemos que finalmente a história impõe sua robusta prudência (...) ¹⁰⁵

Deste modo, caberia aos “autores jovens do Chile” lutar por essa mudança, e para isso deveriam “somar-se ao que nesta matéria se faz em outras latitudes”. Marca-se, assim, mais uma vez, a necessidade de promover o diálogo com as experiências similares que vinham se desenvolvendo em outros países, afirmando a promoção de diálogos para além das fronteiras nacionais e marcando essa característica tão fundamental do projeto da *nueva canción* latino-americana que estamos aqui apontando que é seu intrínseco latino-americanismo. E essa afirmação de uma identidade continental ganhará sua tradução em forma de canção neste momento inicial de conformação da *nueva canción* chilena na obra de Rolando Alarcón, especificamente através da canção “Si somos americanos”.

Rolando Alarcón, em 1955, participou da criação do conjunto Cuncumén, grupo fundamental do movimento de projeção folclórica no Chile, formado a partir das aulas intituladas “Escuelas de Temporada” dadas pela famosa folclorista Margot

---

¹⁰⁵ Patricio MANNS. “Entre mar y cordillera”. *El Musiquero*, n. 32, 1966, p. 38.

Loyola na Universidade do Chile. Durante oito anos, Rolando Alarcón fez parte do conjunto, do qual também participou Víctor Jara, e foi seu diretor artístico, trabalho que resultou em diversas turnês e cinco discos gravados.

Na primeira metade da década de 1960, Alarcón foi um dos nomes mais destacados do *neofolklore*, e após ter formado por algum tempo uma dupla com a cantora Silvia Urbina, em 1965 lançou-se na carreira solo, gravando disco totalmente autoral intitulado *Rolando Alarcón y sus canciones* ¹⁰⁶, lançado pela gravadora RCA Victor ¹⁰⁷. O lançamento do disco coincide com a incorporação de Alarcón ao elenco da *Peña de los Parra*, marcando seu afastamento do *neofolklore*. De acordo com o texto de Alarcón para a contracapa do disco:

Quero entregar este, meu primeiro Long Play, à consideração de vocês, com canções nascidas desde o mais profundo de meu ser; não como um mostruário folclórico, nem como um estudo acadêmico do folclórico, mas simplesmente com canções atuais, fáceis e simples, e com um profundo conteúdo social dentro delas. ¹⁰⁸

A proposta marca claramente o afastamento em relação a uma perspectiva folclórica mais tradicional, do “mostruário folclórico”, e também do folclorismo tal como vinha sendo realizado nas universidades, os “estudos acadêmicos”. O objetivo é a atualização do repertório folclórico, a busca por “canções atuais”, e seu cruzamento com a política, com o “conteúdo social”, em consonância com o projeto básico da *nueva canción*.

Além dessas características fundamentais do projeto da *nueva canción*, que aparecem de maneira mais evidente em “Yo defiando mi tierra”, canção que também foi gravada no disco *Peña de los Parra* com interpretação de Ángel e Isabel Parra, outro elemento fundamental deste projeto aparece com destaque no disco: a defesa de uma unidade continental e a reivindicação de uma identidade americana, aspecto que se evidencia na canção que abre o disco, “Si somos americanos”, concebida

¹⁰⁶ Rolando ALARCÓN. *Rolando Alarcón y sus canciones*. Chile – RCA Victor, 1965.

¹⁰⁷ A gravadora RCA Victor, que entre os anos 1920 e 1950 dividiu a exclusividade no mercado chileno com a Odeon, teve entre 1963 y 1973 Héctor Urbina como gerente da divisão de discos, além de contar com Camilo Fernández como assessor musical e chefe de repertório nacional. Nessa época, a gravadora consolidava sua hegemonia no mercado chileno, chegando, em 1966, a controlar 42% do mercado discográfico do país. Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 103.

¹⁰⁸ Rolando ALARCÓN. Texto da contracapa do álbum *Rolando Alarcón y sus canciones*. Chile – RCA Victor, 1965.

durante a participação de Alarcón no espetáculo “La imagen de Chile”, que percorreu diversos países latino-americanos. Como Alarcón descreve na contracapa do disco:

“Si somos americanos”, nasce depois de recorrer alguns rincões desta convulsionada América morena, e comprovar que os jovens de todo o mundo tem a necessidade de conhecer-se e amar-se por sobre todas as coisas ¹⁰⁹

A canção em ritmo de cachimbo, cujo arranjo instrumental conta com charango e quena, é um chamado para que os “hermanos” do continente americano se unam. Sua letra é toda desenvolvida na primeira pessoa do plural, marcada pelo “somos” que se repete insistentemente, recurso para reforçar a ideia de pertencimento:

Si somos americanos
somos hermanos, señores,
tenemos las mismas flores,
tenemos las mismas manos.

Si somos americanos,
seremos buenos vecinos,
compartiremos el trigo,
seremos buenos hermanos.

No refrão, aparece a canção como elemento promotor da unidade, que se constrói a partir do encontro de gêneros musicais de diversas partes do continente: a marinera da costa do Peru, a refalosa da zona central chilena, a zamba argentina, o son cubano, todos dançados pelos “americanos” (“Bailaremos marinera, / refalosa, zamba y son. / Si somos americanos, / seremos una canción”). A diversidade dessa “América” se materializa também na diversidade de gêneros e ritmos, e o projeto de unidade continental passa pela incorporação dessa riqueza musical. A canção aponta a necessidade de superação das fronteiras. Se “somos americanos”, se assumimos essa identidade, obrigatoriamente precisamos superar os limites políticos que nos separam, construindo um futuro comum. E a canção encerra apontando para um elemento fundamental para a construção desse projeto de

---

¹⁰⁹ Rolando ALARCÓN. Texto da contracapa do álbum *Rolando Alarcón y sus canciones*. Chile – RCA Victor, 1965.

unidade: a igualdade, que se alcançaria por meio da superação dos limites que separariam as raças, unindo “brancos, mestiços, índios e negros”:

Si somos americanos,
seremos todos iguales,
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales.

Esta canção de Alarcón, de estrutura bastante simples e mensagem bem direta, abertura de seu disco de estreia como solista que marcava seu momento de aproximação com o universo sonoro da *Peña de los Parra*, berço da *nueva canción* chilena, é um indício significativo da importância que o discurso da unidade continental assumia nesse projeto da *nueva canción* que, neste momento, apenas se anunciava. Ao lado de “Canción para mi América” de Viglietti, “Si somos americanos” pode ser apontada como uma das mais importantes manifestações do discurso americanista nesta fase de configuração dos movimentos de *nueva canción* na América Latina, inaugurando a presença bastante recorrente na produção musical da *nueva canción* chilena da questão da unidade continental.

No ano seguinte, 1966, foi lançado, também pela RCA Victor, o segundo disco de Alarcón, intitulado simplesmente *Rolando Alarcón*¹¹⁰. O álbum, que novamente apresenta doze canções com letra e música de autoria de Alarcón, repete de algum modo a fórmula do anterior, mesclando gêneros diversos em busca de aproximar vários universos sonoros distintos. Neste momento, principalmente por conta de seu álbum de estreia como solista, Alarcón já se afastara definitivamente do *neofolklore* e se consagrara como um cantor “de protesto”. No ano de lançamento deste segundo LP, *El Musiquero* publicou matéria intitulada “Rolando Alarcón, protesta moderada”, em que exaltava as qualidades de Alarcón, destacando principalmente sua capacidade de apresentar em sua obra uma crítica social, inclusive com tom “internacional”, nos termos da publicação, mas sem se desconectar do universo folclórico:

Geralmente entendemos por canções folclóricas aquelas que são antigas e anônimas e que ademais mostram o sentir de todo um povo em determinadas circunstâncias. Mas, atualmente uma canção folclórica pode ser nova e seu autor, alguém a quem conhecemos; só

---

¹¹⁰ Rolando ALARCÓN. *Rolando Alarcón*. Chile – RCA Victor CML2380, 1966.

resta essa demonstração ou interpretação do sentimento popular a respeito de algum tema, como fator comum. Rolando Alarcón soube interpretar os desejos de expressão de seu povo (...) Seus ideais o levaram a esboçar protestos de tom internacional, mas com medida e recato. (...) Ele merece esse aplauso e merece respeito de seu público, porque antes de mais nada, ele nos respeita.¹¹¹

Neste seu segundo álbum, Alarcón aprofunda elementos que haviam se esboçado no disco anterior, e consolida um forte americanismo que se traduz em um discurso pela unidade do continente. O disco novamente abre com uma canção, (“Voy a recorrer el mundo”) em que aparece, ainda que de maneira mais sutil que em “Si somos americanos”, uma afirmação da unidade do continente americano, nos versos que iniciam a canção:

Voy a recorrer el mundo,
voy a recorrer cantando
que en América los hombres
las manos ya se están dando.

A canção trata dessa liberdade encontrada na aventura de “recorrer o mundo”, e termina reafirmando a busca pelo estreitamento de laços com os “hermanos”, nos versos “voy a estrechar muchas manos, / voy a conocer la cara / de los que son mis hermanos”. Essa canção reflete muito o impacto em Alarcón de suas várias viagens e turnês por diferentes países, e como esse “recorrer o mundo” o levou a descobrir a necessidade de buscar o diálogo com os “hermanos” de outros países, e afirmá-la por meio de suas canções, como ele afirma no texto da contracapa do disco:

(...) recorrendo a América, e sempre cantando, aprendi a acercar-me mais a meus irmãos. Assim, cantando as simples canções nascidas no povo, tão simples como uma flor silvestre e tão profundas quanto o pensamento de um velho garimpeiro mineiro¹¹²

Essa questão da unidade entre os “hermanos” americanos ainda reaparece em “Las coplas del pajarito”, que mescla a denuncia das desigualdades sociais, dos

¹¹¹ “Rolando Alarcón, protesta controlada”. *El Musiquero*, n. 33, 1966, p. 29.

¹¹² Rolando ALARCÓN. Texto da contracapa do álbum *Rolando Alarcón*. RCA Victor – Chile CML2380, 1966.

abismos entre pobres e ricos, com a afirmação de uma identidade americana, em versos como:

Hermanos americanos,
levantemos la cabeza
y pidamos a los hombres
que se cumplan las promesas.

Hermanos americanos,
nuestras tierras no son pobres
pero vienen desde lejos
y nos dejan sin un cobre

Mas esse voltar-se para a América Latina ainda se manifesta no disco a partir de uma inovadora referência a Cuba na canção “Canto guajiro”, que se dá tanto no âmbito da música, um son, gênero típico da ilha, quanto na letra, que trata de uma “isla lejana”, onde se “cantaban alegres sonos” e onde “se habló de libertad”. Com esta canção, Alarcón aprofunda os diálogos americanos ao buscar construir uma inovadora ponte que tenta aproximar a experiência da *nueva canción* sul-americana à experiência revolucionaria cubana.

O disco fecha com um manifesto pela paz, “¿Adónde vas, soldado?”, refalosa que insita os “soldados” a participarem da “lucha por la paz”, afirmando que “ya no es tiempo de guerra, / es tiempo de libertad” e terminando com os incisivos versos “no queremos batallones, / solo queremos la paz”. Surge assim, a partir desta canção, um tema – a necessidade de se lutar pela paz – que será crucial no Chile alguns anos depois quando a *Unidad Popular* propuser a possibilidade de se alcançar o socialismo pela “via chilena”, que encampava um pacifismo que se opunha as estratégias de luta armada propagadas pelo modelo revolucionário de Cuba.

Este disco pode ser considerado, assim, bastante inovador ao antecipar alguns temas que serão recorrentes nos próximos anos. Pela intensificação do tom político, pelo fortalecimento do discurso americanista e, principalmente, pela inclusão da referência a Cuba e a um discurso pacifista, ele funciona como uma espécie de ponte com o momento seguinte deste processo de consolidação de canais de diálogo que aproximem as experiências de música engajada, que é marcado pela entrada de Cuba na rede de conexões, principalmente a partir da realização na ilha do *I Festival de la Canción Protesta*, em 1967.

Se o ano de 1963 pode ser considerado um marco inicial fundamental de desenvolvimento de movimentos de *nueva canción* na América Latina, os anos de 1965 e 1966 marcaram o momento de consolidação desses movimentos, a partir do lançamento dos primeiros LPs dos principais intérpretes da canção comprometida de Uruguai, Argentina e Chile. Todos esses artistas e suas obras, apesar de encontrarem caminhos próprios e originais, e de dialogarem de modos distintos com as tradições musicais nacionais de seus países, compartilharam referências, o que acabou por conformar uma base comum que permitiu a aproximação dessas experiências artísticas de modo a consolidar os aspectos fundamentais que caracterizaram o que se consagrou ao longo do tempo sob o rótulo de *nueva canción latino-americana*.

O ano de 1967 marcará um corte fundamental nesse processo, pois a realização do *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba, que se insere no contexto do *Primer Encuentro de la Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS), marca um momento de redimensionamento das propostas de *nueva canción*, ao inserir Cuba como um espaço determinante nos rumos do movimento e também por ser o momento de consolidação definitiva do ideal de unidade latino-americana como componente chave na definição das características da canção engajada no continente. É justamente esse momento chave, em que o projeto latino-americanista ganha lugar de destaque, que analisaremos no próximo capítulo, assim como as marcas que o *I Encuentro de la Canción Protesta* imprime na produção discográfica dos principais artistas dos movimentos de *nueva canción* no período 1967 /1969.

2. CAPÍTULO 2. “YO QUIERO ROMPER MI MAPA, FORMAR EL MAPA DE TODOS”: O *I ENCUENTRO DE LA CANCIÓN PROTESTA* E A CANÇÃO COMO ARMA DA REVOLUÇÃO

O ano de 1967 representou um marco fundamental na luta das esquerdas da América Latina, principalmente por conta de dois eventos que alteraram os rumos das discussões sobre as possibilidades revolucionárias no continente: a realização, em agosto, da *Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*, que oficializou a criação da *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS), e a campanha de Che Guevara na Bolívia. Como afirma Aldo Marchesi:

Ainda que antes de 1967 existissem certos intentos armados, este ano marcou uma quebra nas expectativas dos militantes da “nova esquerda” acerca das possibilidades de iniciar um processo revolucionário no cone sul. A circulação de notícias acerca da chegada de Ernesto Guevara à Bolívia em 1966 e a primeira conferência da Organización Latinoamericana de Solidaridad em Cuba em 1967 ambientaram esperanças e reforçaram os laços entre aqueles interessados no impulso da revolução no cone sul.¹¹³

Esses marcos, que resultaram na renovação das esperanças na revolução latino-americana, também acabaram por impactar, como não podia deixar de ser, a canção engajada. Assim, o ano de 1967 pode ser visto como um momento de ruptura particularmente importante no processo de consolidação dos movimentos de canção engajada na América Latina, por conta da realização, concomitante ao encontro que oficializava a criação da OLAS, do *I Encuentro de la Canción Protesta* em Cuba, primeiro evento de grandes proporções a buscar institucionalizar e articular esses movimentos de canção engajada que vinham surgindo nos vários países latino-americanos, aumentando ainda mais o protagonismo da unidade da América Latina como estratégia de luta política e também como mecanismo importante de intercambio de experiências estéticas. Esse encontro teve um grande impacto na produção discográfica engajada produzida dali em diante, e particularmente nos discos do período 1967-1969, marcando uma abertura de

¹¹³ Aldo MARCHESI, “Geografías de la protesta armada: Nueva izquierda y latinoamericanismo en el cono sur. El ejemplo de la Junta de Coordinación Revolucionaria”. *Sociohistórica* (25), 2009, p. 44.

horizontes e a incorporação de novos diálogos e referências nas sonoridades da *nueva canción latino-americana*.

A partir desse momento, além da crítica social, a grande marca da produção da *nueva canción* em sua primeira fase, novos temas foram incorporados, com destaque a duas questões centrais das discussões políticas que se tornaram também temas das canções: o anti-imperialismo e a defesa da revolução. Muitos artistas passaram a ver suas canções como instrumento de convocação à luta revolucionária e, se até então, ao criticar as condições dos trabalhadores e denunciar as mazelas sociais, identificavam como inimigo a ser combatido o grande proprietário rural, a elite econômica nacional responsabilizada pela opressão das camadas mais baixas, agora surge um novo oponente, que passa a catalisar parte da responsabilidade sobre as situações denunciadas: o imperialismo norte-americano.

Neste capítulo, um primeiro objetivo é apresentar o contexto geral no qual se deu o *I Encuentro de la Canción Protesta*, entendido como marco de ruptura fundamental que redimensiona a canção engajada e apresenta novos rumos à *nueva canción latino-americana*. Ao localizar o evento nas dinâmicas políticas que vinham dando o tom das discussões da esquerda naquele momento, o objetivo é demonstrar como a cultura, naquele contexto, tornou-se relevante na discussão das estratégias revolucionárias, e a canção popular, especialmente, foi alçada a uma posição privilegiada por ser entendida como instrumento importante de formação de consciências e divulgação massiva dos ideais revolucionários.

A partir dessa discussão, um segundo objetivo do capítulo é analisar como o *I Encuentro de la Canción Protesta* impactou a produção discográfica dos principais artistas engajados dos países considerados “berço” da *nueva canción* – Argentina, Chile e Uruguai – procurando explicitar as marcantes mudanças de conteúdo e a abertura para a incorporação de novas sonoridades e de diálogos com diferentes experiências estéticas que marcaram o período entre 1967 e 1969 e abriram caminho para a radicalização dos discursos que marcará a década de 1970.

2.1. *I Encuentro de la Canción Protesta*, latino-americanismo e a importância da cultura no projeto revolucionário

Yo que soy americano
– no importa de qué país –
quiero que mi continente
viva algún día feliz.

Que los países hermanos
de Centro América y Sur
borren las sombras del norte
a ramalazos de luz.

(“La Segunda Independencia”, de Víctor Lima)

Como já aponte, a vitória da Revolução Cubana em 1959 causou um profundo impacto no contexto político latino-americano, ao materializar a possibilidade de uma revolução na América Latina naquele momento de intensa polarização no contexto mundial em decorrência da Guerra Fria. Mas esse fortalecimento das esquerdas latino-americanas também implicou em um acirramento das discussões acerca das estratégias revolucionárias e dos caminhos possíveis rumo ao socialismo, que se resumiram basicamente na oposição entre dois modelos básicos, como aponta Eduardo Rey Tristán:

(...) uma esquerda pró castrista que, com variações, optou por uma ação revolucionária mais ou menos imediata e que seguia – também com suas particularidades às vezes – os modelos revolucionários difundidos pelos cubanos; e outra esquerda que, representada geralmente pelos partidos comunistas – ainda que com exceções, é claro – era relutante em apoiar a ação direta de tipo castrista e apostava numa atividade mais moderada, relacionada com a estratégia internacional e linha política marcada pela União Soviética.¹¹⁴

---

¹¹⁴ Eduardo Rey TRISTÁN, “La organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la polémica sobre las formas de la revolución latinoamericana. El caso uruguayo”, In: *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, Sevilla, AEA, 2005, p. 1693.

Diante dessas tensões, Cuba buscou fortalecer seu processo revolucionário através da divulgação do seu modelo de revolução para outros países, tentando criar redes de sustentação para sua experiência. Uma das propostas decorrentes dessa tentativa foi a construção de uma unidade do “terceiro mundo”, dos então chamados países “subdesenvolvidos”, de modo a se contrapor à hegemonia e ao imperialismo das grandes potências, buscando se afastar tanto dos Estados Unidos quanto da esfera de influência da União Soviética.

Como lembra Claudia Gilman, “no contexto político bipolar em que se desenvolveram os processos de descolonização em Ásia e África, a ideia de um Terceiro Mundo capaz de intervir politicamente sem aliar-se com os Estados Unidos nem com a União Soviética foi tomando corpo.”¹¹⁵ Surgiam, assim, projetos que pensavam a “terceira via” e a aproximação do mundo pós-colonial, e um dos grandes marcos desse projeto é a realização da *Conferência Tricontinental*, em Havana, em 1966, encontro que resultou na criação da *Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia e América Latina* (OSPAAAL).

Para nós, no entanto, interessa principalmente um desdobramento da *Conferencia Tricontinental*, que foi o acordo das delegações participantes pela constituição da *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS), que, como aponta Eduardo Rey Tristán:

Era a culminação da orientação revolucionária do castrismo para a América Latina, a via para a constituição de uma nova internacional dominada por Havana, que teria como bases teórico-políticas as teses difundidas pelos teóricos do castrismo e que reuniria, sob a direção cubana, a todos os movimentos revolucionários do continente, que passariam a ser os protagonistas e quase únicos representantes verdadeiros da esquerda e da revolução.¹¹⁶

A oficialização da criação do organismo ocorreu com a *Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*, celebrada em Havana entre 31 de julho e 10 de agosto de 1967. O encontro reuniu delegações dos vários países do continente, e foi escolhido Ernesto Che Guevara como presidente de honra da

¹¹⁵ Claudia GILMAN. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012, p. 45.

¹¹⁶ Eduardo Rey TRISTÁN, “La organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la polémica sobre las formas de la revolución latinoamericana. El caso uruguayo”, In: *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, Sevilla, AEA, 2005, p. 1696.

Conferência¹¹⁷ e Simon Bolívar como o grande homenageado, solidificando de maneira simbólica os caminhos apontados na criação do órgão.

O encontro da OLAS abriu espaço privilegiado para a discussão das estratégias revolucionárias e os rumos das esquerdas no continente, reunindo em debates 164 líderes de 27 países. Mas para além da busca de Cuba em criar um campo de influência do governo castrista, a criação da OLAS se justificou principalmente como uma tentativa de fortalecimento das lutas contra o bloco capitalista comandado pelos Estados Unidos, alçando o imperialismo norte-americano à posição de tema fundamental das esquerdas latino-americanas. Como apresentado no documento que oficializou a criação da OLAS:

A Organización Latinoamericana de Solidaridad utilizará todos os meios a seu alcance para apoiar os movimentos de liberação; prestará firme respaldo aos países liberados dos três continentes que sejam objeto de agressão pelo imperialismo (...) desenvolverá uma campanha constante contra a crescente política de agressão do imperialismo yanqui e sua propaganda falsa, cínica e hipócrita dirigida a encobrir suas ações vandálicas no continente.¹¹⁸

A Conferencia foi presidida por Haydée Santamaría, um dos nomes principais do processo revolucionário cubano, guerrilheira e fundadora do *Movimiento 26 de Julio*, e, naquele momento, uma das figuras mais importantes do autoescalão do governo revolucionário por presidir a *Casa de las Américas*, uma das primeiras instituições criadas pelo governo revolucionário, ainda em 1959, e que em pouco tempo “se converteu no centro revolucionário da cultura latino-americana”¹¹⁹. Em entrevista concedida à *Revista de la Casa de las Américas* em edição que trazia ampla cobertura do encontro da OLAS, Haydée Santamaría apresenta de maneira bastante direta como a defesa do modelo cubano de revolução baseada na luta armada era um tema fundamental no contexto da conferência:

Muitas vezes os Partidos Comunistas falam de vanguarda, dizem que devem ser a vanguarda de seu país, e nesta Conferência ficou

¹¹⁷ A Presidência da Conferência ainda criou, simbolicamente, a “nacionalidad latinoamericana”, e designou como “Ciudadano de Honor de nuestra Patria común” a Ernesto Che Guevara. *Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*. La Habana, julio/agosto de 1967.

¹¹⁸ *Revista Casa de las Américas*, ano VI, n. 35, 1966.

¹¹⁹ Claudia GILMAN. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012, p.78.

bem claro que a vanguarda dos povos eram os que lutavam com a expressão mais alta da luta que existe, que é a luta armada; ainda que isso não queira dizer que não se pode lutar com todas as formas de luta, mas se em um país se luta com todas as formas de luta e há quem luta com as armas na mão, essa é a vanguarda de seu país.¹²⁰

A valorização do modelo cubano de luta armada passava, portanto, pela defesa da constituição de uma vanguarda condutora do processo. A ideia da necessidade de uma vanguarda revolucionária acabou encontrando forte eco no campo cultural, em que se colocou claramente a defesa do papel de intelectuais e artistas como vanguarda responsável por propagar o discurso revolucionário entre a população e, neste sentido, conduzir o povo rumo à conscientização política. Diante dos movimentos que vinham se desenvolvendo em vários países da América Latina, a canção popular passou a ser vista como um importante mecanismo para a divulgação da consciência revolucionária.

A canção se tornava uma arma da revolução, e o maior indício do fortalecimento desse projeto é a realização, em Havana, do *I Encuentro de la Canción Protesta*, entre 29 de julho e 10 de agosto de 1967, portanto ao mesmo tempo em que se promovia a *Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*. O evento foi organizado como uma espécie de desdobramento do encontro principal da OLAS, com o objetivo de reunir artistas de vários países para discutir os caminhos e possibilidades da canção de protesto no continente e também para apresentarem suas obras em concertos ao ar livre, em teatros, no rádio e na televisão.

Este encontro foi extremamente importante, em primeiro lugar, por se tratar de um reconhecimento da projeção que os movimento de *nueva canción* haviam obtido neste momento na América Latina, mas também por ser uma das primeiras tentativas concretas de criar um espaço de troca de experiências de artistas engajados de várias partes do continente, servindo como plataforma de divulgação da produção musical latino-americana comprometida politicamente e também como espaço político de afirmação da canção como instrumento de intervenção política.

A *Revista Casa de las Américas*, em sua edição de novembro e dezembro de 1967, dedicada à cobertura do encontro da OLAS, reservou parte substancial para

---

¹²⁰ *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967.

noticiar o *Encuentro de la Canción Protesta*, em uma longa matéria que abria com uma declaração de Fidel Castro a respeito do evento:

Este encontro e as canções causaram um impacto tremendo. O imperialismo tem que saber muito mal de tudo isso, porque eu vejo isto como uma manifestação mais de um fenômeno histórico, em que tudo conspira contra esse inimigo, e seus atos estão produzindo reações em todas as partes, em todos os níveis, onde quer que haja gente com sensibilidade, com consciência (...) Se vê uma espécie de humanidade levantando-se contra eles. Me agrada muito ver a arte aqui, como verdadeira arte, e como coisa capaz de ganhar a gente, de despertar emoções na gente e por sua vez fazer parte de todo um sentimento geral do mundo.¹²¹

O encontro se dividiu em dois conjuntos de atividades: por um lado, uma série de apresentações e concertos, em que os artistas de diferentes nacionalidades divulgaram suas obras e as apresentaram ao público cubano. Por outro, uma série de sessões de discussão, em que delegados, representando os países participantes do evento, discutiram questões relativas à produção de canções comprometidas na América Latina. Nas palavras de José M. Ossorio, que cobriu o encontro para a *Revista Casa de las Américas*:

Dois foram os motivos principais desta reunião de compositores, intérpretes e estudiosos da canción protesta: o primeiro, dar resposta a uma série de perguntas em torno a este gênero de composição; o segundo, interpretar suas canções ao povo cubano através da rádio e da televisão, em teatros e ao ar livre. No entanto, não foi só isso que fizeram enquanto permaneceram em Cuba. Antes de tudo, realizaram entre si um profuso intercâmbio de canções e experiências.¹²²

Em relação às apresentações musicais, o primeiro concerto, ao ar livre, se deu em Santiago de Cuba, de onde os artistas partiram para uma longa viagem pela Ilha, passando por Sierra Maestra, se apresentando em escolas, fábricas, institutos, universidades. Ocorreram outras séries de concertos em Varadero, sede principal do evento, e finalmente em Havana, onde se deu a última sessão do encontro.

Paralelamente às apresentações e concertos, ocorreram, em uma mansão na praia de Varadero que pertencera a um multimilionário antes da Revolução, as

¹²¹ Fala de Fidel Castro reproduzida na *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967.

¹²² Jose M. OSSORIO. "Encuentro de la Canción Protesta – Crónica". *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, p. 139.

sessões de debate, para as quais cada um dos países participantes enviou uma delegação. A de Cuba, anfitriã do evento, contou com três representantes, todos importantes nomes da trova tradicional cubana: Rosendo Ruiz, Alberto Vera e Carlos Puebla, este último consagrado como a grande voz da revolução, uma espécie de “embaixador cultural”, que viajou por vários países divulgando a música cubana e cantando suas glórias, atuando como importante mediador entre artistas de outras partes do continente.

Nos casos de Argentina, Chile e Uruguai, as delegações tiveram importante presença dos artistas ligados aos movimentos de *nueva canción*. O Chile enviou como seus delegados Ángel Parra e Rolando Alarcón. A Argentina enviou Manuel Óscar Matus, do núcleo de fundadores do *nuevo cancionero*, além de Ramón Ayala, Celia Birenbaum, Rodolfo Medeiros, e Amada Aida Caballero. Já o Uruguai contou com a maior delegação do evento, composta pela tríade central da *canción protesta* – Los Olimareños (Jose Luiz Guerra e Braulio Lopez), Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti – além de Aníbal Sampayo, Carlos Molina, e mais três compositores e intérpretes que começavam a se destacar no cenário artístico naquele momento: Marcos Velázquez, Yamandú Palacios e Quintin Cabrera. Participaram ainda do evento delegados do Peru (Nicomedes Santacruz), Paraguai (Los Guaranís), México (Oscar Chávez e José González) e Haiti (Marta Jean Claude).

Mas para além dos representantes latino-americanos, participaram delegados de diversos países da Europa, como França, Portugal, Itália e Espanha, com destaque para a delegação da Grã-Bretanha, da qual fizeram parte Terry Yarnell, John Faulkner, Sandra Kerr, e o casal Ewan MacColl e Peggy Seeger ¹²³ (meia-irmã do famoso cantor folk norte-americano Pete Seeger, que embora não tenha estado presente no evento enviou uma mensagem que foi lida na sessão de abertura). Participaram ainda do encontro a cantora Jeannie Lewis, representando a Austrália, e dois representantes dos Estados Unidos: a cantora folk Barbara Dane, que teve grande destaque atuando ao lado de Pete Seeger em eventos contra a guerra do Vietnam, e o jornalista Irwin Silber, editor, entre 1951 e 1967, da famosa revista de música norte-americana *Sing Out!* ¹²⁴. O encontro ainda recebeu, como convidados

¹²³ Esses artistas eram membros do que ficou conhecido como *The London Critics Group*, reunião de músicos que, liderados pelo casal MacColl e Seeger, buscava organizar um movimento de música folk na Inglaterra

¹²⁴ A dupla Barbara Dane e Irwin Silber será responsável pela criação, em 1970, da gravadora Paredon Records, voltada para a edição de música engajada, que funcionará até 1985 e será um

especiais, uma delegação da Frente de Liberação do Vietnam do Sul, que participou dos debates e concertos.

Nessas reuniões, segundo Jose M. Ossorio, os artistas “realizaram entre si um profundo intercambio de canções e experiências”, expondo a maneira como se desenvolvia a canção de protesto em seus países e discutindo temas como as formas e modelos musicais que a canção comprometida poderia adotar em cada contexto, a incorporação pelos artistas em suas obras de temas como a luta de libertação, a denúncia social e política, a Guerra do Vietnam, a discriminação racial, ou ainda as possibilidades colocadas para essa produção musical no que diz respeito à relação com o folclore, com a canção popular e com as formas musicais modernas e de circulação massiva, e mesmo com os grandes movimentos da música popular internacional. Discutiram-se ainda questões como a da censura e repressão a essas expressões artísticas em alguns países e, por outro lado, o potencial da canção como arma de luta e de denúncia.

Outro tema intensamente discutido foi o da “veracidade” da canção de protesto, a questão sobre quando essa manifestação seria legítima e quando não passaria de mero oportunismo de alguns artistas que se encaixavam sob esse rótulo apenas para conseguir maior espaço comercial e divulgação de seus trabalhos. O próprio termo eleito para dar nome ao encontro “canção protesta”, foi intensamente discutido, diante de uma série de outras denominações possíveis como “canção revolucionária”, “canção de luta”, “nova canção”, “canção testemunhal”, “canção comprometida”. Daniel Viglietti, da delegação uruguaia, declarou:

(...) falando de um termo de definição, podia discutir-se se não seria mais exato falar de canção revolucionária... pessoalmente penso que deve ser um tipo de canção onde se equilibrem o sentido revolucionário da temática e a qualidade artística em que se expressa essa temática. É um fato artístico de enormes possibilidades de comunicação com a massa, por isso é uma arma política na luta pela revolução, mas que deve ser usada com a maior precisão técnica.¹²⁵

---

veiculo fundamental de divulgação da canção comprometida latino-americana nos Estados Unidos e no mundo. Sobre esse movimento da música folk norte-americana ver Mariana Oliveira ARANTES. *Folk Music e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca (em desenvolvimento).

¹²⁵ Declaração de Daniel Viglietti reproduzida em Jose M. OSSORIO. “Encuentro de la Canción Protesta – Crónica”. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, p. 141.

Também Ángel Parra se manifestou a respeito da discussão, propondo uma definição mais aberta e abrangente: “O que significa no nosso meio a canção de protesto ou de conteúdo social? Qualquer manifestação musical que se rebela dos cânones arcaicos, no instrumental, harmônico e literário”¹²⁶. Todas essas discussões, propostas, intervenções resultaram, com a conclusão das últimas sessões, em 3 de agosto, na divulgação da *Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*, documento que condensava os principais debates realizados ao longo do evento e trazia propostas a respeito da atuação dos músicos, compositores e intérpretes engajados e de seu papel nas lutas revolucionárias.

O texto abria com uma afirmação da importância do encontro para a aproximação dos artistas engajados e enfatizando o papel da canção nas lutas emancipação e no combate ao imperialismo:

Os criadores, intérpretes e estudiosos reunidos neste Primer Encuentro de la Canción de Protesta, efetuado e realizado em Cuba, primeiro território livre da América, saudamos a iniciativa da Casa de las Américas que nos permitiu nos conhecermos, intercambiar experiências e compreender o alcance de nosso trabalho, assim como o importante papel que cumprimos na luta de liberação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo. Esperamos que esta experiência se repita pelo bem da união de todos aqueles países que combatem através da canção.¹²⁷

Além disso, a Resolução Final reconhecia o enorme potencial de comunicação da “canção” enquanto formato, e defendia o papel dos *cantautores* ao defini-los como “trabalhadores da canção”, e, portanto, membros não das elites intelectuais, mas sim das massas trabalhadoras. E afirmava de maneira categórica o papel da canção na divulgação dos ideais revolucionários junto às massas, seu papel como arma na luta revolucionária, a serviço do “povo”, e não dos interesses comerciais:

Os trabalhadores da canción de protesta devem ter consciência de que a canção, por sua particular natureza, possui uma enorme força de comunicação com as massas, tanto que rompe as barreiras que, como o analfabetismo, dificultam o diálogo do artista com o povo do

¹²⁶ Declaração de Ángel Parra reproduzida em Jose M. OSSORIO. “Encuentro de la Canción Protesta – Crónica”. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, pp. 141-2.

¹²⁷ “Resolución Final del encuentro de la canción protesta”. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, p. 143.

qual forma parte. Em consequência, a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliena-los. Os trabalhadores da canción protesta tem o dever de enriquecer seu ofícios, dado que a busca da qualidade artística é em si uma atitude revolucionária.¹²⁸

Também a questão da forma foi abordada, a partir da defesa da “qualidade artística”, entendida como “atitude revolucionária”. Não apenas o conteúdo da mensagem deveria transmitir uma consciência revolucionária, mas a própria inovação da forma representaria por si uma atitude revolucionária, de constituição de uma nova cultura da revolução.

Para além dos temas relacionados estritamente à produção artística e à definição dos objetivos da “canção protesta”, a declaração ainda aborda temas políticos que deveriam ser objetos contemplados pelos compositores engajados do continente. Seguindo os temas que norteavam as discussões do encontro da OLAS, foi citada a questão do Vietnam, apontando a necessidade dos compositores e intérpretes de apoiar os vietnamitas e de protestar contra o imperialismo norte-americano, exigindo o imediato cessar dos bombardeios e a retirada das tropas norte-americanas, e as questões raciais e as lutas do movimento negro norte-americano, numa espécie de ampliação para a América Latina dos protestos que vinham sendo conduzidos nos Estados Unidos por nomes como Peete Seeger.

O documento termina com uma afirmação geral de princípios, declarando apoio à luta proletária e estudantil, e ressaltando a necessidade dos artistas apoiarem a Revolução Cubana, que teria “assinalado o verdadeiro caminho que devem tomar os povos de Ásia, África e América Latina para libertar-se”, explicitando como um dos objetivos fundamentais do encontro tinha sido justamente encontrar, nos artistas engajados das várias partes do continente, aliados na defesa do modelo cubano de revolução.

Como resultados concretos do encontro, decidiu-se pela edição de uma publicação que registrasse as discussões realizadas pelos delegados e a edição de um disco que compilasse algumas canções dos artistas participantes do evento. O disco foi lançado algum tempo depois, pela *Casa de las Américas*, com o título

---

¹²⁸ “Resolución Final del encuentro de la canción protesta”. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, pp. 143-4.

Canción Protesta/Casa de las Américas ¹²⁹. O texto da contracapa, além de reafirmar a função do *I Encuentro de la Canción Protesta* de “aproximação entre a arte e as urgentes necessidades do homem”, ainda deu destaque para a enorme diversidade de sonoridades, abordagens e estilos que compõem o disco:

Em agosto de 1967 teve lugar em Cuba o primeiro Encontro mundial da Canción Protesta. Vindos de todos os continentes, cantando em muitos idiomas, meia centena de artistas levaram à Ilha do Caribe suas vozes de protesto e de esperança, manifestaram sua solidariedade com os humildes e os heróis da terra, e fizeram ver mais uma vez, que é não só possível como desejável, e ainda necessária, a aproximação entre a arte e as urgentes necessidades do homem. A diversidade de instrumentos e de modos não ficou atrás da diversidade de idiomas: tradição e contemporaneidade, simplicidade e busca, fidelidade e aventura, se entrecrocavam em cada concerto. E essa variedade era o melhor testemunho de que uma comunidade de fins não supõe monotonia nem uniformidade: variados como as paisagens do mundo eram estes cantos em que se encontraram, na ardente Cuba de hoje, a rebeldia e a música dos povos de hoje. ¹³⁰

Ainda na sessão de encerramento do encontro, os delegados, em busca de dar prosseguimento àquela experiência, permitindo que os diálogos estabelecidos naqueles dias pudessem ter continuidade, decidiram pela criação de um centro, sediado na *Casa de las Américas*, que teria como função a “recopilação, classificação e divulgação de materiais sobre a canción protesta”. Poucos meses depois, em outubro, criava-se o *Centro de la Canción Protesta*, que passou a ser uma espécie de base da canção comprometida do continente e um centro divulgador da cultura latino-americana. Além disso, o centro passou a congregar vários dos jovens criadores cubanos que buscavam, há algum tempo, uma nova linguagem que renovasse a tradição musical do país, permitindo seu contato com as experiências de *nueva canción* que vinham se desenvolvendo no restante do continente.

O *I Encuentro de la Canción Protesta* causou um enorme impacto no contexto musical cubano, e particularmente nos jovens músicos que vinham tentando iniciar

¹²⁹ *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Casa de las Américas – Cuba, 1968. Em 1971, a gravadora Paredon, de Barbara Dane e Irwin Silber, editou nos Estados Unidos o álbum *Canción protesta: Protest song of Latin America*, que reuniu parte do conteúdo de *Canción Protesta/Casa de las Américas*, com a adição de gravações ao vivo do *I Encuentro de la Canción Protesta* e de gravações feitas em estúdio durante 1968.

¹³⁰ Texto da contracapa do álbum *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Casa de las Américas – Cuba, 1968.

uma carreira artísticas e se interessavam pela busca de novos caminhos musicais. Como afirma a musicóloga cubana Clara Díaz:

O Encuentro de la Canción Protesta, que trouxe a Cuba cantores políticos de quatro continentes, de diferentes países, idiomas e culturas, capazes de unir-se em uma só voz para pronunciar-se através da canção contra as injustiças sociais, deixou uma marca muito profunda nos compositores cubanos, que calou com maior força nos mais jovens criadores.¹³¹

Neste sentido, é bastante significativo o testemunho de um desses jovens músicos, Pablo Milanés, que acabará se tornando uma das maiores expressões do movimento de canção engajada que se desenvolverá na ilha. Em suas palavras:

Para um jovem da minha geração não era possível estar identificado com a Revolução, ou sentir-se um artista jovem com vontade de criar, e não poder recriar seu meio cotidiano. (...) Essa é uma das explicações de porque me impressionou tanto aquele Festival de la Canción Protesta. Quer dizer, um pouco que me descobriu o que eu já vinha sentindo, um pouco minha necessidade de expressão por meio da música e do canto. Devido à publicidade que teve e a sua organização pude conhecer todos os pormenores da realidade de cada país (...) Foi bem representativo. Aquilo me comoveu muito e um pouco me trouxe o caminho para expressar o que eu vinha sentindo. Desde aquele momento vi que não era possível ser um artistas jovem, tratar de realizar buscas nestes dois sentidos – o musical e o literário – e não refletir sua realidade.¹³²

Pablo Milanés nesta época estava no serviço militar, e uma das fitas caseiras que gravara interpretando uma de suas composições acabou chegando às mãos dos organizadores do *Centro de la Canción Protesta*, o que lhe rendeu um convite para participar do centro em formação. O mesmo se deu com outros jovens criadores, e em 19 de fevereiro de 1968 se realizou o primeiro concerto do *Centro de la Canción Protesta*, que reuniu os três jovens músicos que acabaram por constituir o núcleo central do *Grupo de Experimentación Sonora* e, mais adiante, ícones do movimento da *nueva trova* cubana: Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola.

Em pouco tempo, a partir do centro os jovens músicos cubanos estabeleceram uma intensa agenda de atividades que envolvia concertos na *Casa de las Américas*, e também em fábricas, escolas, unidades militares, apresentações

¹³¹ Clara DÍAZ. *Pablo Milanés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 20.

¹³² *Ibid.*, pp. 20-1.

que chegaram até mesmo à televisão, onde se exibiu um programa mensal dedicado a divulgar o trabalho do *Centro de la Canción Protesta* ¹³³. Essas atividades dos jovens músicos acabaram resultando na edição, ainda em 1968, de um EP (extended play), também intitulado *Canción Protesta/Casa de las Américas* ¹³⁴, primeiro registro fonográfico das obras de Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola.

O *Centro de la Canción Protesta* foi a primeira instituição a dar espaço aos jovens trovadores que vinham se destacando em Cuba, permitindo a troca de experiências e a identificação de desejos e propostas estéticas comuns. O centro teve vida curta, já se encontrando enfraquecido em meados de 1969. Mas foi justamente nesse momento que surgiu uma nova proposta, de dentro das próprias instituições governamentais cubanas, de agregar os jovens compositores em torno de um projeto comum que visava, num primeiro momento, criar trilhas sonoras para os filmes produzidos na ilha, mas que se tornou o nascedouro da *nueva trova* cubana.

Em 1968, Alfredo Guevara, destacada figura do meio cultural cubano e diretor do *Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC) ¹³⁵, fez uma viagem ao Brasil, dentro da perspectiva que norteava a política cultural cubana de fortalecer as trocas e intercâmbios entre as experiências de cultura engajada da América Latina, com o objetivo de conhecer a destacada produção cinematográfica do país produzida naquele momento e promover contatos entre os cineastas brasileiros e cubanos. Nessa viagem, para além do cinema, Guevara acabou tomando contato com a moderna música popular brasileira, então em franco desenvolvimento e com forte presença nas trilhas sonoras do cinema novo, o que lhe causou forte impacto e resultou na ideia de incentivar o surgimento de algo semelhante em Cuba. Como afirma a historiadora Mariana Villaça:

¹³³ Clara DÍAZ. *Pablo Milanés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 26.

¹³⁴ Pablo MILANÉS; Noel NICOLA; Silvio RODRÍGUEZ. *Canción Protesta/Casa de las Américas* (EP). Casa de las Américas – Cuba, 1968. O disco contém cinco faixas: 1. “La era está pariendo un corazón” (Silvio Rodríguez); 2. “Yo vi la sangre de un niño brotar” (Pablo Milanés); 3. “Su nombre puede ponerse en verso” (Félix Pita Rodríguez / Pablo Milanés); 4. “Por la vida” (Noel Nicola); 5. “Fusil contra fusil” (Silvio Rodríguez).

¹³⁵ Primeiro órgão voltado para a cultura criado pelo governo revolucionário, ainda em 1959, com o objetivo de incentivar o surgimento de uma produção cinematográfica que pudesse divulgar as conquistas da revolução.

Provavelmente não haveria a Nova Trova, com suas peculiaridades e ambiguidades, se Alfredo Guevara, diretor do ICAIC e uma espécie de “agenciador” da cultura cubana a partir dos anos 60, não tivesse feito uma viagem ao Brasil em 1968. Durante essa viagem, Guevara tomou contato com a MPB, seus ídolos, festivais e programas; viu as plateias entusiasmadas, participativas, filmes musicados por grandes compositores populares e sonhou para a música cubana um fenômeno semelhante, que pudesse ser traduzido em qualidade e quantidade¹³⁶

Esta é, portanto, uma das primeiras vezes que o Brasil – que embora também assistisse neste momento ao desenvolvimento de variadas propostas de canção engajada se mantinha de certo modo à margem de toda a movimentação no campo da canção que vinha aproximando manifestações de toda a América Latina – é incorporado nas discussões e debates sobre a canção engajada. E essa inserção do Brasil, sendo tomado como referência e inspiração por conta de seu borbulhante cenário musical, se deu via cinema, por conta da presença massiva dos novos compositores brasileiros nas trilhas sonoras dos filmes (basta lembrar a colaboração entre Glauber Rocha e Sérgio Ricardo) que serviu de janela de divulgação.

No ano seguinte, 1969, Alfredo Guevara colocou em prática suas aspirações e, no interior do próprio ICAIC e com sustentação estatal, criou o que foi batizado de *Grupo de Experimentación Sonora*, com um objetivo primordial: criar trilhas sonoras para os filmes cubanos produzidos pelo ICAIC, que neste momento jogavam um papel importante na divulgação e na consolidação de imagens e discursos da revolução. Para organizar e dirigir o grupo, Guevara convocou um dos mais importantes e reconhecidos maestros cubanos, Leo Brouwer, que contava com sólida formação acadêmica e ficou responsável por conceber os princípios que regeriam as atividades do grupo e tratou de arregimentar os músicos participantes e coordenar as atividades.

No momento de constituição do grupo e de escolha de seus participantes, acabaram chamados vários daqueles jovens que haviam participado das atividades do *Centro de la Canción Protesta*, entre eles Silvio Rodríguez, Noel Nicola e Pablo Milanés, que em pouco tempo se destacaram como compositores e intérpretes.

Como defende Mariana Villaça, a formação do *Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC* pode ser apontada, mais do que como momento de preparação

---

¹³⁶ VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 39.

para o movimento que eclodiria mais adiante, como verdadeiro marco inicial de constituição da *nueva trova* cubana que, na década de 1970, passaria por um processo de institucionalização. Segundo a autora:

(...) o que podemos compreender musical e esteticamente como o estilo musical “nova trova” nasce justamente com a formação do Grupo de Experimentação Sonora, apesar dessa associação não ser frequente nas análises do movimento. Essas geralmente tratam o GES como um “balão de ensaio” de um movimento que, segundo essa perspectiva, eclodiria apenas em 1972, no momento em que o governo, através do Partido Comunista, passa a conduzir e a orientar os músicos pertencentes ao Grupo, agora inseridos institucionalmente no chamado MNT, Movimiento de la Nueva Trova, atribuindo-lhes metas de caráter político. O marco de nascimento na “história oficial” e na bibliografia existente sobre a Nova Trova é, portanto, o ano de 1972, data da fundação do MNT, uma vez que interessa à propaganda política do governo relacionar a origem do movimento à participação do Estado e do Partido Comunista nesse processo.¹³⁷

Foi, portanto, durante esses anos entre 1969 e 1972 que se delineou, a partir de uma intensa busca de inovação e de experimentação musical, as características que distinguiriam a produção dos trovadores cubanos dentre as diversas manifestações da canção engajada latino-americana. Isto porque, se seguramente as manifestações da *nueva trova* se inserem no amplo e variado arco das expressões da canção engajada latino-americana, elas apresentam uma inovação de linguagens e um experimentalismo que as distanciam dos modelos e diretrizes que definiam o que se chamou de *nueva canción latino-americana*.

Mas se o *I Encuentro de la Canción Protesta* causou forte impacto em Cuba, esse impacto também se irradiou por todo o continente, trazendo mudanças importantes no universo sonoro da *nueva canción latino-americana*. Por meio daqueles artistas que haviam participado do encontro, que serviram efetivamente de mediadores, aquilo que ali fora discutido (e ouvido) repercutiu entre os movimentos de canção engajada de cada país, e novos universos sonoros ali descobertos passaram a fazer parte das referências de vários artistas, trazendo novos elementos para suas obras.

---

¹³⁷ VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 17.

Como veremos a seguir, o período entre o fim de 1967 e 1969 foi marcado por uma série de inovações no repertório dos principais compositores e intérpretes da *nueva canción*, demonstrando a importância do *I Encuentro de la Canción Protesta* para a definição de novos rumos para a *nueva canción latino-americana*.

2.2. Os impactos do *I Encuentro de la Canción Protesta* na produção discográfica dos cantautores latino-americanos

2.2.1. A aproximação entre Cuba e a canción protesta uruguaia

“Tanta distancia y camino,
tan diferentes banderas
y la pobreza es la misma
los mismos hombres esperan.
(...)”

No somos los extranjeros,
los extranjeros son otros
son ellos los mercaderes
y los esclavos nosotros.”

(“Milonga de andar lejos”, Daniel Viglietti)

No caso uruguaio, o ano de 1967, determinante no que diz respeito à definição de novos rumos para a canção engajada, foi também um marco de ruptura política, a partir do qual o país mergulhou em um processo de crescente autoritarismo que resultou no golpe militar de 1973. Em outubro de 1967, com a aceleração da crise e nova onda de greves e manifestações, o governo Oscar Gestido decretou as chamadas *Medidas Prontas de Seguridad* (MPS), um conjunto de medidas de exceção que restringiam os direitos individuais, e que permitiram ao governo intervir nas organizações sociais, prender sindicalistas e censurar a

imprensa.¹³⁸ Essa situação de enorme tensão social se agravou ainda mais com a inesperada morte por infarto do presidente Oscar Gestido, em dezembro de 1967, apenas nove meses após sua posse. Assumiu então seu vice, Jorge Pacheco Areco, responsável pelo recrudescimento do autoritarismo. Os novos rumos da política nacional tiveram impacto na canção comprometida, que a partir deste ano viveu um momento de intensa radicalização do engajamento que se manifestou na obra dos principais artistas.

A presença da grande delegação uruguaia no *I Encuentro de la Canción Protesta* e sua ativa participação nas discussões do evento acabou por impactar fortemente a produção dos compositores engajados do Uruguai, de tal modo que é possível identificar em várias das inovações e mudanças ocorridas na produção musical da *canción protesta* traços das conexões estabelecidas em Cuba. Os discos lançados entre 1967 e 1969 por Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños e, principalmente, Daniel Viglietti – provavelmente o mais profundamente atingido pela experiência cubana – demonstram claramente o estabelecimento de uma conexão que aproximou o universo da *nueva canción* a Cuba, e a importância das discussões provocadas pela experiência revolucionária.

No final da década de 1960, Alfredo Zitarrosa lançou mais três álbuns: seu segundo LP, *Del amor herido*¹³⁹, em 1967; *Yo sé quién soy*¹⁴⁰, em 1968; e *Zitarrosa 4*¹⁴¹, em 1969. Os três discos foram gravados nos estúdios da gravadora Odeon, em Buenos Aires, e editados quase simultaneamente pela gravadora Tonal/Orfeo no Uruguai e pela Odeon na Argentina, demonstrando como o compositor e intérprete uruguaio havia conseguido neste momento marcar presença nos meios musicais dos dois países, atuando como um importante mediador e fortalecendo os laços que aproximavam as experiências da *nueva canción* latino-americana.

Os discos seguem a fórmula do disco de estreia de Zitarrosa, com canções de diversos gêneros (vidalitas, milongas, chamarritas, gatos, zambas, estilos, polcas, etc.) que se encontram em um repertório fortemente autoral mesclado a algumas

¹³⁸ Henrique Serra PADRÓS. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005, p. 271.

¹³⁹ Alfredo ZITARROSA. *Del amor herido*. Uruguay – Tonal CP 061, 1967.

¹⁴⁰ Alfredo ZITARROSA. *Yo sé quién soy*. Uruguay – Orfeo ULP 90504, 1968.

¹⁴¹ Alfredo ZITARROSA. *Zitarrosa 4*. Uruguay – Orfeo ULP 90519, 1969.

canções de compositores uruguaios e latino-americanos. Prevaleciam as canções folclóricas mais tradicionais e temas românticos, mas com uma notável presença de canções de crítica social, como “Mire amigo”, composição de Zitarrosa de *Del amor herido*, que traz um personagem que afirma que “no me interesan las elecciones”, pois independente do que se escolha, “todo sigue igual”, o que soava particularmente familiar no contexto eleitoral uruguaio dominado por *blancos* e *colorados*, ou “Doña soledad”, candombe de Zitarrosa do disco *Yo sé quién soy* que traz versos irônicos como “qué es lo que quieren decir / con eso de la libertad. / Usted se puede morir, / eso es cuestión de salud, / pero no quiera saber / lo que le cuesta un ataúd”.

No entanto, nesses discos já podemos perceber a presença, ainda bastante tímida, de alguns novos elementos que passam a compor esse universo da *nueva canción*, principalmente a partir do *I Encuentro de la Canción Protesta*. Em primeiro lugar, destaca-se a canção “Milonga pájaro”, composição de Zitarrosa do disco *Yo sé quién soy* que trata de Cuba, refletindo nitidamente o impacto da viagem à ilha e o contato com a realidade revolucionária. A canção, uma milonga que abre com os versos “Milonga pájaro soy / y he nacido en libertad”, é um canto desde o sul para Cuba (“desde el Sur al Ecuador / y hasta Cuba con amor”). Além disso, o contato direto com a experiência revolucionária da ilha trouxe para a *nueva canción* também certa radicalização do discurso, que passa a propor a mobilização e a ruptura. Essa radicalização é perceptível em “El retobao”, parceria de Zitarrosa com Martín Ardúa, pseudônimo usado pelo poeta uruguaio Julian Murguía, um milongón que abre incisivamente com o verso “No me gusta que me manden”, traz versos como “soy libre porque me gusta / soy libre porque lo siento”, e explicita em vários momentos uma proposta de ruptura, como na estrofe “respeto la autoridad / cuando nace de nosotros / pero si que me retobo / cuando mandan unos pocos”.

Também em 1967, Los Olimareños lançam seu primeiro álbum na Argentina, pelo selo Producciones Tucumán, intitulado *Canciones con contenido*¹⁴², pondo em circulação no mercado argentino canções de seus discos anteriores editados no Uruguai, além de algumas canções que já haviam sido editadas nos dois países em discos compactos.

---

¹⁴² LOS OLIMAREÑOS. *Canciones con contenido*. Argentina – Producciones Tucumán PT 84001, 1967.

Em 1969 o duo lança seu quinto álbum, *Nuestra razón* ¹⁴³, editado no Uruguai pelo selo Orfeo. Como nos anteriores, o disco é dominado por composições de Víctor Lima e Rubén Lena. No entanto, para nós é particularmente importante a canção que fecha o disco “La Segunda Independencia”, outra da lavra de Víctor Lima, por se tratar de mais uma das canções do repertório da *nueva canción* a abordar o tema da unidade latino-americana, sinalizando ainda o impacto na obra de Los Olimareños de sua participação no *I Encuentro de la Canción Protesta* e o contato com a produção musical engajada que vinha se desenvolvendo na América Latina.

A canção, um valseado dividido em duas partes separadas pelo refrão, interpretada pelo duo ao violão acompanhado pelo contrabaixo de Enrique Ylera, já explicita em seu título a questão fundamental que está colocada: a ideia de que as lutas revolucionárias em curso naquele momento seriam “segundas independências”. Uma das bases comuns a todos os países da América Latina é justamente o fato de terem passado por longos processos de lutas pela independência das metrópoles europeias. E neste momento em que se defendia a necessidade da unidade para fortalecer os processos revolucionários em curso, invoca-se a memória das guerras pela independência do século XIX como elemento compartilhado. A canção abre com uma afirmação da identidade americana (“Yo que soy americano / – no importa de qué país – / quiero que mi continente / viva algún día feliz”). Traça-se muito claramente, a partir da contraposição “sombra” / “luz”, os limites desse continente americano: os “hermanos” são a “Centro América” e a “América del Sur”, e como toda afirmação de identidade implica na construção de uma alteridade, esta união se contrapõe às “sombras del norte”. O “outro” é os Estados Unidos, o “norte” que não se integra, berço do imperialismo a ser combatido (Que los países hermanos / de Centro América y Sur / borren las sombras del norte / a ramalazos de luz). Trata-se de uma grande convocação pela unidade de todos os “hermanos” “de una punta a la outra”, com uma “razão” (é importante lembrar que o título do disco é *Nuestra razón*): a luta contra a “sombra” que vem do norte.

Essa canção é bastante exemplar dos novos elementos que passam a conformar o discurso pela unidade continental nesta segunda fase da canção engajada. Ganha centralidade a questão do imperialismo, e mais do que denunciar a

---

¹⁴³ LOS OLIMAREÑOS. *Nuestra razón*. Uruguay – Orfeo SULP 90.520, 1969.

separação, a desunião, o objetivo é convocar à ação, convocar à luta pela “independência”.

Mas sem dúvida o músico uruguaio que mais fortemente contribuiu nesse processo de elaboração de um universo sonoro compartilhado e de defesa de uma identidade compartilhada foi Daniel Viglietti. Se a questão da unidade continental já estava fortemente presente em sua obra desde o primeiro disco, como vimos anteriormente – a ponto de sua “Canción para mi América”, que encontrou ampla circulação por todo o continente, poder ser apontada como um “símbolo”, precursora da afirmação da identidade americana nas canções engajadas do continente – ela ganhou novas dimensões a partir de 1967, com a primeira viagem de Viglietti a Cuba. Dessa transformação decorrente do contato com a experiência revolucionária cubana resultou em grande parte o álbum *Canciones para el hombre nuevo*, lançado no ano seguinte. Segundo o próprio compositor, sua obra sofre grande impacto da:

(...) visita a Cuba, em 1967, que é também importante, sobretudo pelo momento que então se vive ali, que é de uma tremenda força: é quando Che se foi de Cuba, é quando tem lugar a reunião da OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad), e é o instante de maior força da posição guerrilheira dentro da tática da guerrilha camponesa. Essa estada em Cuba é para mim uma comoção, ao ponto de que boa parte das *Canciones para el hombre nuevo* – salvo, por exemplo, *A desalambrar*, que fiz no Uruguai antes de viajar a Cuba – está muito tocada por essa experiência.¹⁴⁴

Sob impacto, portanto, da experiência em Cuba, Viglietti concebeu o LP *Canciones para el hombre nuevo*, disco gravado em Cuba, nos estúdios da gravadora estatal EGREM (Empresa de Grabaciones e Ediciones Musicales) e editado em 1968 no Uruguai pelo selo Orfeo, na Argentina, em 1969, pela Odeon, e no Chile, em 1970, pela EMI-Odeon¹⁴⁵. O fato de o disco ter sido gravado em Cuba e encontrar, em curto período, edições nos três países epicentro da experiência da *nueva canción* é um indício fundamental de como neste momento já se constituía uma efetiva “conexão transnacional” entre os movimentos de canção engajada do Cone Sul, e destes com Cuba, de modo a existir um circuito que permite a circulação dos discos e de seus intérpretes nos vários países. As sucessivas reedições são ainda bastante representativas da projeção que Daniel Viglietti desfrutava neste

¹⁴⁴ Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 32.

¹⁴⁵ Daniel VIGLIETTI. *Canciones para el hombre nuevo*. Uruguay – Orfeo ULP 90501, 1968.

período, de modo a já figurar, mais do que meramente como um destacado compositor e intérprete uruguaio, como um importante nome da *nueva canción latino-americana*, encontrando ampla difusão e circulação de sua obra nos circuitos da canção engajada.

O primeiro sinal do impacto do contato com a experiência revolucionária cubana aparece já no título do disco, que se remete ao “homem novo” de Che Guevara, apontando para a necessidade de se conceber um “novo cancionero” adequado ao “homem novo” em formação, e marcando a defesa da canção como instrumento possível de conscientização política e de intervenção social. Podemos dividir o disco em dois núcleos fundamentais. Por um lado, temos as canções em que Viglietti musica poemas de grandes autores: o uruguaio Liber Falco; o peruano Cesar Vallejo; o cubano Nicolás Guillén; os poetas espanhóis Federico García Lorca e Rafael Alberti. Por outro lado, temos as quatro canções com letra e música de autoria de Viglietti, e são nessas canções autorais que se encontra a grande novidade do disco, pois elas significam uma ruptura com o discurso de denúncia e crítica social, introduzindo uma nova abordagem que passa a se referir diretamente à “revolução”, e que busca conscientizar o ouvinte e convocá-lo à ação. A primeira delas é “A desalambrar” que, nas palavras de Mario Benedetti:

(...) incorpora pela primeira vez um elemento ideológico definido. Até esse momento, as referências sociais só serviam para testemunhar uma realidade injusta, arbitrária, inumana; mas em *A desalambrar* aparece abertamente uma proposta revolucionária (...) *A desalambrar* é um convite a pensar, a refletir, a tomar consciência da flagrante injustiça que significam a mera existência do latifúndio e o imoral dividendo que produz o trabalho do camponês o do peão aos donos da terra.¹⁴⁶

A letra da canção trata da questão agrária, tema fundamental da *nueva canción* desde seus primórdios, denunciando a desigualdade entre proprietários de terra e trabalhadores. Mas a novidade reside no fato de a canção não apenas denunciar a desigualdade e a opressão, mas convocar os trabalhadores a agir, a lutar pela reforma agrária. A canção abre com os versos “Yo pregunto a los presentes / si no se han puesto a pensar”, que estabelece o diálogo do cantor com o ouvinte, a convocação do intérprete para que a audiência reflita. E essa reflexão

¹⁴⁶ Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, pp. 67-68.

busca conscientizar que “esta tierra es de nosotros / y no del que tenga más”, “que si las manos son nuestras / es nuestro lo que nos den”, ou seja, que a terra pertence, por direito, não aos proprietários, mas sim a quem a cultiva, aos trabalhadores. E o refrão explode na convocação a “desalambrar”, a arrancar os alambrados, a desmarcar as divisões, a retirar as cercas que delimitam as terras e marcam sua posse.

O tom de ruptura com a ordem estabelecida de “A desalambrar” se potencializa ainda mais em “Canción del hombre nuevo”, que abre com os versos “Lo haremos tu y yo, / nosotros lo haremos / tomemos la arcilla / para el hombre nuevo”, convocando a união de todos para forjar o “homem novo”. A letra da canção, que reúne um conjunto de referências diretas à temática revolucionária, com termos como “fusil”, “guerra”, “guerrillero”, explicita completamente a adesão de Viglietti aos ideais da Revolução cubana.

“Cruz de luz” é outra referencia ao universo da luta guerrilheira, desta vez a partir da evocação de Camilo Torres, o padre guerrilheiro colombiano, exaltado como uma espécie de herói e inspiração às lutas em marcha. Reaparecem na letra palavras como “fusil”, “bala”, “guerrilla”, que remetem a um universo temático associado às lutas revolucionárias, referências que se explicitam completamente na estrofe “Cuentan que tras la bala / se oyó una voz. / Era Dios que gritaba: / ¡Revolución!”.

Todo esse novo universo temático que se constrói nessas canções de Viglietti culmina em “Milonga de andar lejos”, que aqui nos interessa particularmente pelo fato de cruzar essa explicitação do ideal revolucionário e da convocação à luta emancipatória com a defesa da unidade continental. A canção, de andamento lento, em que ao violão de Viglietti se soma em alguns momentos o acompanhamento de uma flauta, é fortemente marcada pelo par dicotômico “lejos” e “cerca”, “perto” e “longe”. É nesse jogo entre “distância” e “aproximação”, entre “separação” e “unidade” que se constrói a canção. Diante da separação (“Tanta distancia y camino, / tan diferentes banderas”) se propõe a ação, marcada pela imagem do “romper” e do “formar” (“Yo quiero romper mi mapa, / formar el mapa de todos”). Aparecem os inimigos, personificados nas figuras do estrangeiro e do mercador. (“No somos los extranjeros / los extranjeros son otros; / son ellos los mercaderes / y los esclavos nosotros”). É a exploração que marca a relação do homem com a terra, exploração essa que implica numa oposição entre o explorador e o explorado, entre o mercador,

que lucra com a exploração, e o escravo, que trabalha para dar lucro ao outro. A ruptura com a separação em busca da unidade implica também em romper com esse ciclo exploratório e com essa relação de domínio e submissão. E é justamente a ruptura que aparece na estrofe final, marcada por nova mudança na estrutura melódica:

Yo quiero romper la vida,
como cambiarla quisiera,
ayúdeme compañero;
ayúdeme, no demore,
que una gota con ser poco
con otra se hace aguacero.

Para promover a mudança é necessário convocar à ação. A canção fecha com os versos proverbiais que apontam para a imagem “a união faz a força”. Só através dessa união, da luta conjunta, é que se promoverá a ruptura que leva à mudança.

Essa radicalização do discurso, que defende a ruptura e convoca à ação, apresentada por Viglietti, é acompanhada pelo aprofundamento da escalada autoritária no Uruguai, empreendida por Pacheco Areco. E o governo rapidamente reagiu. Em janeiro de 1969 o disco de Viglietti foi retirado de toda a programação televisiva, e uma apresentação ao vivo de Viglietti no programa de televisão “Musicanto 69”, do Canal 5, foi cortada pela censura, no momento em que o músico ia interpretar a canção “A desalambrar”. Também as rádios retiraram os discos de Viglietti de suas programações ¹⁴⁷. Enfim os governantes, que há muito já haviam atentado para o potencial desestabilizador da nueva canción, começavam a fechar o cerco e a reprimir diretamente as suas manifestações. Abria-se um processo de progressivo fechamento e repressão que, com mais intensidade na década de setenta, impactou profundamente os compositores e intérpretes ligados à canção de protesto.

---

¹⁴⁷ Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 36.

2.2.2. A *nueva canción* chilena e a radicalização do engajamento

“América novia mía: este cantar
despierta el canto del pueblo en voz de mar,
la libertad ha salido a navegar,
es hora de combatir y caminar.”

(“América novia mía”, Patricio Manns)

No caso chileno, o ano de 1967, aparte todos os acontecimentos que viemos mencionando, ganhou ainda mais relevância como um marco de ruptura por conta de um fato impactante para o universo da *nueva canción latino-americana*: a morte inesperada, em 5 de fevereiro, de Violeta Parra. A revista *El Musiquero*, em sua edição de número 39, traz artigo, assinado por José María Palacios, anunciando o suicídio da “mãe” da *nueva canción* chilena:

Se foi com humildade, como envergonhada de si mesma, tal qual havia chegado. E ato contínuo, depois de sua última partida, houve um dolorido canto ao humano em todo o povo. Mulher como esculpida em argila, mulher com um fundo de grandeza própria, mulher semente de tradições novas e antigas, mulher de fecundidades do corpo e do espírito, Violeta gemeu pela última vez e sua morte a fez o ideal que lutou por conquistar em vida: autêntico folclore. Porque há de se admitir: nunca Violeta foi mais folclore do que agora.¹⁴⁸

A morte de Violeta Parra, precursora do movimento da *nueva canción* chilena, e adotada como grande referencial em toda a América Latina, causou forte impacto em todos os movimentos de canção engajada do continente mas, paradoxalmente, também teve como consequência uma valorização e divulgação ainda maior de sua obra, contribuindo para transformar Violeta em uma espécie de mártir da luta pela canção na América Latina. Como afirma José María Palacios:

Violeta se foi em seu canto, em seus versos. Foi um esmagamento de si, um sacrifício permanente, quase nunca compreendido em sua absoluta e pura beleza. Por isso foi derrotada. E ao ser derrotada,

¹⁴⁸ José María PALACIOS. “Se nos fue Violeta”. *El Musiquero*, n. 30, 1967, p. 5.

como toda mulher que se entrega, em medo de amor e ternura infinitos, em que deixou este mundo e se foi sem partir, porque deixar tudo deixado por ela, toda uma voz do povo, não é morrer um pouco mas viver para sempre...¹⁴⁹

Mas além da morte de Violeta Parra, também no caso chileno os impactos do *I Encuentro de la Canción Protesta* são bastante perceptíveis, impulsionando uma radicalização dos posicionamentos políticos, uma explicitação da convocação à ação, uma presença marcante do anti-imperialismo e um fortalecimento do discurso latino-americanista. A delegação que representou o Chile no encontro era composta por dois dos fundadores da *Peña de los Parra*: Ángel Parra e Rolando Alarcón. E o impacto dessa participação no encontro fica bastante evidente na obra discográfica dos dois artistas no período entre 1967 e 1969, além de ser transmitida a todo o movimento da *nueva canción* chilena, que sofre uma verdadeira explosão de álbuns neste momento.

Foi também nesses anos que o movimento se ampliou, indo além do núcleo fundamental que pertencia ao elenco da *Peña de los Parra* (Ángel e Isabel Parra, Rolando Alarcón, Patricio Manns e, pouco tempo depois, Víctor Jara), acolhendo novos artistas que incorporaram os ideais da *nueva canción*, com destaque para dois conjuntos de jovens músicos que surgem no período, e que em pouco tempo se tornam referências da *nueva canción* chilena: Quilapayún e Inti-Illimani.

No mesmo ano da viagem a Cuba, Rolando Alarcón mudou de gravadora, deixando a RCA Victor, pela qual lançara seus dois primeiros álbuns, e passando a fazer parte do elenco da Odeon¹⁵⁰, selo que, segundo os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*, “lhe oferece melhores perspectivas para internacionalizar sua produção. Além disso, é onde gravam artistas da Nueva Canción, como Víctor Jara y Quilapayún, que preferem tomar distância da RCA, um selo de capitais norte-americanos”¹⁵¹. Pelo novo selo, Alarcón lançou seu terceiro

¹⁴⁹ José María PALACIOS. “Se nos fue Violeta”. *El Musiquero*, n. 30, 1967, p. 5.

¹⁵⁰ O selo Odeon, ativo no Chile desde a década de 1920, quando dominava com exclusividade o mercado discográfico ao lado da RCA Victor, a partir do início dos anos cinquenta passou a ser dirigido pelo executivo alemão Enrique Eppele, e contratou em 1954 como diretor artístico o jovem argentino radicado no Chile Rubén Nouzeilles, que se tornou a figura chave da gravadora e grande responsável pela expansão do selo no campo da música popular. Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 101-2.

¹⁵¹ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, pp. 407-8.

álbum, cujo título, *El nuevo Rolando Alarcón* ¹⁵², faz referência justamente ao início de uma nova fase de sua carreira.

Trata-se de álbum inteiramente autoral, novamente com altas doses de crítica social, em canções como “Mañana será domingo”, sirilla que abre o disco e termina com os versos “mañana será domingo, / domingo y qué pobre estoy. / No habrá flores, no habrá vino; / habrá solo una canción”, ou “Yo canto a la libertad”, “canto al obrero, al minero, / al estudiante, al marino”, que termina com os versos “la libertad que soñamos / cuando me tiendes tu mano, / te digo, leal hermano: / yo la seguiré buscando / y aunque tú cierres los ojos / por el mundo iré cantando”.

Mas a principal inovação do disco está em três das faixas – “Vienes de un mundo triste”, com o refrão “Y vamos a luchar / por que seas igual que yo”; “La balada de Abraham Lincoln”, com o refrão “Abraham Lincoln, Abraham Lincoln, / la palabra libertad, ¿donde está?”; e “No juegues a ser soldado”, canção pacifista que clama para que “no juegues a hacer la guerra / levando un fusil al lado” – que incorporam novas sonoridades, o ritmo “go-go” e a “balada”, gêneros típicos da música jovem de modelo norte-americano, interpretadas com a participação do conjunto pop Los Tickets, integrantes da *nueva ola*, movimento de rock chileno que muitas vezes era acusado de alienado e apontado como grande opositor da *nueva canción* no cenário musical. Com estas canções, Alarcón questionava uma das principais barreiras da canção popular chilena e subvertia os limites impostos tradicionalmente aos compositores vinculados ao folclore. Esta busca de renovação e de novas experimentações sonoras, no entanto, implicou também na dissolução, pelo menos momentânea, do americanismo que tão intensamente dera o tom dos discos anteriores de Rolando Alarcón, que perde espaço e deixa de ser uma referencia importante para a construção do discurso das canções.

A politização da obra de Rolando Alarcón era cada vez mais intensa, seu posicionamento político se explicitava e suas canções eram cada vez mais engajadas. Isso fez com que, no ano seguinte, 1968, Alarcón se lançasse em uma nova empreitada abrindo seu próprio selo discográfico, batizado de Tiempo ¹⁵³, em

¹⁵² Rolando ALARCÓN. *El nuevo Rolando Alarcón*. Chile – Odeon LDC 36632, 1967.

¹⁵³ Com a intensificação de seu comprometimento político, que se refletia na radicalização do engajamento de suas composições, Rolando Alarcón começou a enfrentar dificuldades em divulgar suas canções pelas grandes gravadoras, o que o levou a criar, em 1968, buscando liberdade para selecionar seu repertório, seu próprio selo discográfico, batizado de Tiempo e distribuído pela gravadora Asfona (Asociación Fonográfica Nacional). Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar;

busca de maior liberdade de atuação e de espaços de divulgação para sua obra. A primeira produção do novo selo, que explicita a opção por um repertório altamente político, foi o álbum *Canciones de la Guerra Civil española*, inteiramente dedicado a canções populares da época da guerra civil, interpretadas por Rolando Alarcón acompanhado pelo duo Los Emigrantes, formado pelos músicos Carlos Valladares e Enrique San Martín¹⁵⁴. Neste período, há uma expressiva incorporação no conjunto de referências da *nueva canción* do universo da Guerra Civil espanhola, episódio tomado como um exemplo para as lutas libertárias em curso na América Latina.

No ano de 1969, Rolando Alarcón lança mais dois álbuns por seu selo Tiempo: *El mundo folclórico de Rolando Alarcón* e *Por Cuba y Vietnam*. São esses álbuns que evidenciam claramente o impacto da participação de Alarcón no *I Encuentro de la Canción Protesta*, de seu contato com a experiência revolucionária cubana e seu diálogo com autores engajados das mais diferentes partes da América Latina e do mundo.

O título *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*¹⁵⁵, ao sugerir a existência não de um folclore externo ao cantautor, patrimônio cultural nacional compartilhado, mas sim um “mundo folclórico” individual, próprio, explicita como naquele momento se propunha uma ruptura radical com qualquer proposta mais tradicional de folclore ou de projeção folclórica. Não se tratava mais de buscar renovar o folclore a partir de novas leituras da tradição, mas sim de subvertê-lo e conectá-lo diretamente com a política e com os acontecimentos mundiais. Como explica o próprio Alarcón no texto de contracapa do disco:

Houve um tempo não distante, em que a canção folclórica foi a paixão de alguns e a obsessão de outros. Mas estes e aqueles ignoraram que a canção folclórica devia correr a par com o futuro e acontecer dos povos, com os sonhos de homens e mulheres que povoam o mundo, com a história que normalmente se escreve com sangue, com as madrugadas felizes que terminam em anoiteceres ferozes e impiedosos... e ao ignorá-lo, não conseguiram formar seu próprio mundo folclórico. E suas vozes e palavras se foram com o

---

ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 109.

¹⁵⁴ Neste período, Los Emigrantes (Carlos Valladares e Enrique San Martín) desenvolveram uma intensa e duradoura colaboração com Rolando Alarcón, participando de vários de seus álbuns. Essa colaboração ainda resultou no disco *Los éxitos de Rolando Alarcón por Los Emigrantes*, álbum do duo só com canções de Alarcón e com sua participação, editado pelo selo Tiempo em 1969.

¹⁵⁵ Rolando ALARCÓN. *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*. Chile – Tiempo VBP 264, 1969.

vento e não regressaram; e ficaram por ai, ignorando seu próprio mundo.¹⁵⁶

O folclore só existiria e teria validade quando conectado com o presente, quando expressão dos acontecimentos atuais e projeção de sonhos e desejos. Não se trata mais de trazer o passado para o presente, como nos primeiros tempos da *nueva canción*, mas de identificar os anseios do presente e projetá-los no futuro:

Vietnam, Cuba, paz e guerra, desesperança massacre, ansiedade, desejo de um mundo melhor... Mas aqueles que não se comprometeram, que baixaram suas bandeiras e estandartes, que não compreenderam a mensagem triste do arroio, não miraram cara a cara a seu povo, (...) e baixaram os olhos, indiferentes ante a vergonha da miséria. Desejo algum dia encontrar no meu caminho suas vozes, desejo algum dia levá-los por um caminho onde a esperança, a felicidade e a luta estão construindo seu próprio mundo, meu mundo folclórico...¹⁵⁷

Vietnam, Cuba, as marcas do *I Encuentro de la Canción Protesta* e do contato com a realidade revolucionária e com as discussões das esquerdas são evidentes, e se explicitam ainda mais com a canção que abre o álbum, “La balada de Ho Chi Minh”, versão em espanhol do próprio Alarcón para tema sobre a Guerra do Vietnam de autoria de Ewan MacColl, membro da delegação inglesa no encontro, canção que tinha sido incluída na seleção do álbum *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Esse movimento de aproximação com a canção *folk*, com esse universo anglo-saxão da canção de protesto, ainda se dá com outra versão de Alarcón, “¿Dónde están las flores”, desta vez para “Where Have All The Flowers Gone”, mais um libelo pacifista contra a guerra do Vietnam, do norte-americano Pete Seeger, que como vimos teve uma declaração lida no *I Encuentro de la Canción Protesta*.

Mas se há a incorporação deste universo *folk*, de maneira a se integrar à luta anti-imperialista pacifista contra a Guerra do Vietnam, há como contrapartida a conexão com Cuba e a defesa de seu ideal revolucionário, a partir, em primeiro lugar, da gravação de “Guantanamera”, canção de Joseíto Fernández sobre poema de José Martí, que encontrou inúmeras versões e adaptações e neste momento começava seu caminho de consagração, obtida principalmente com sua

¹⁵⁶ Rolando ALARCÓN. Texto de contracapa do álbum *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Tiempo – Chile, 1969.

¹⁵⁷ Ibid., 1969.

incorporação ao repertório de Pete Seeger, que a transformou em sucesso internacional. A aproximação com a Cuba revolucionária ainda se dá com “Cueca al Che”, cueca de Alarcón sobre poema do escritor chileno Fernando Alegría, que trata da morte de Che Guevara. A referência à morte do guerrilheiro aparece ainda com “Duerme el guerrillero”, de autoria de Alarcón.

Essa abertura radical à incorporação de diálogos e de temas políticos não podia deixar de lado a questão da unidade latino-americana e da defesa da aproximação entre os países do continente, em busca do fortalecimento das lutas de emancipação, temática que se expressou a partir de duas canções, “América guerrera”, que questiona o que se passa com a América, constatando um presente dominado por tiranos, e “América nuestra”, que anuncia a chegada da nova era, canções de algum modo continuadoras do discurso inaugurado em “Si somos americanos”, e que já carregam no título as marcas de seu americanismo.

Esse caminho de radicalização e explicitação do engajamento político nas canções se completa com o lançamento por Alarcón, ainda no ano de 1969, novamente pelo selo Tiempo, do álbum *Por Cuba y Vietnam*¹⁵⁸, espécie de continuação do álbum anterior, que já carrega no título sua proposta e aprofunda ainda mais os dois temas anunciados.

O “lado a” traz apenas canções de exaltação à revolução cubana, como “Sin bandera”, canção do compositor e violonista cubano Eduardo Saborit, destacado autor de temas em defesa da revolução, que se dirige àqueles que não aderiram à revolução, àqueles que teriam se perdido do verdadeiro caminho, perguntando como “triste debe ser”, “para esos que se van equivocados”, “vivir eternamente sin bandera”. A canção questiona o abandono da ilha por esses que recusam a revolução: “Si tu tienes corazón, ¿por qué te vas?”, e termina com uma tentativa de convencimento, colocando dois caminhos a “los hijos que pecaron por error”: repensar sua posição e se corrigir, aderindo ao processo, ou se tornar um traidor da pátria, já “que es mejor retificar que ser traidor”. Aparecem ainda neste lado do disco cantos de exaltação às figuras máximas da revolução: Fidel Castro (“Se llama Fidel”) e Che Guevara (“Carta al Che”, “En el Valle del Yuro”).

No “lado b”, que trata de Guerra do Vietnam, aparece “Hermano, hermano... llorarás”, nova versão de Alarcón para a obra do inglês Ewan MacColl, desta vez da

---

¹⁵⁸ Rolando ALARCÓN. *Por Cuba y Vietnam*. Chile – Tiempo VBP 286, 1969.

canção “Brother did you weep”. Há ainda duas canções do próprio Alarcón sobre o tema: “Las doradas colinas de Binh Thuân” e “Algún dia, Vietnam”, e a “Cueca por Vietnam” de Fernando González, que termina com os versos “¡Los norteamericanos, / caramba, son inhumanos”, e faz um inesperado uso do tradicional gênero chileno para tratar do Vietnam, numa demonstração bastante clara da compreensão de folclore que estava sendo adotada agora, em que se esvazia qualquer preocupação com a tradição e os gêneros são postos completamente a serviço do engajamento político. Mas o grande destaque desta parte do disco é a aparição de “Su nombre puede ponerse en verso”, música de Pablo Milanés para poema de Félix Pita Rodríguez, que havia conhecido pessoalmente a Ho Chi Minh em 1967 e escreveu o texto a partir desta experiência, canção que havia sido registrada pela primeira vez no já citado EP *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Sua gravação por Alarcón é um marco importante por ser a primeira aparição no âmbito da *nueva canción* de uma canção dos jovens trovadores cubanos.

Com esses dois discos de 1969, Rolando Alarcón marcava o início de uma nova fase na *nueva canción* chilena, se conectando ao momento de renovação pelo qual passava toda a *nueva canción latino-americana*. A busca de uma renovação dentro dos marcos tradicionais do folclore e um engajamento político mais ou menos discreto, que se manifestava principalmente a partir da crítica da desigualdade social, saía de cena para dar lugar a canções explicitamente políticas, de destacada radicalidade, que subvertiam sem pudores os gêneros e sonoridades tradicionais e os colocavam a serviço exclusivamente do manifesto político. Os ingênuos trabalhadores oprimidos da primeira fase da *nueva canción* davam lugar a combativos guerrilheiros, e Cuba passava a ser o centro das atenções, modelo maior a ser cantado e exaltado. “Revolução” passava a ser, em conexão direta com o momento político que se vivia, a palavra de ordem, e o mais importante era se conectar diretamente com os temas atuais que mobilizavam o mundo, daí a importância desmedida que toma a Guerra do Vietnam. Os problemas locais e nacionais passam para segundo plano, já que o importante era inserir-se nas grandes discussões internacionais que mobilizavam o mundo e o direcionavam para a revolução, tida como cada vez mais eminente.

Ángel Parra, outro dos representantes chilenos no *I Encuentro de la Canción Protesta*, foi mais um dos artistas cuja obra experimentou uma guinada significativa neste final da década de 1960. No período 1967-1969, lançou dois discos por ano,

ampliando enormemente a variedade de sua produção ao gravar álbuns em parceria com poetas (*Las cuecas de Ángel Parra y Fernando Alegría* ¹⁵⁹, *Chile de arriba a abajo* ¹⁶⁰), álbum em parceria com outros músicos (*Ángel Parra y el tocador afuerino* ¹⁶¹), e até mesmo um disco infantil (*Al mundo-niño, le canto* ¹⁶²).

Mas foi em seus discos autorais lançados em 1969 (*Canciones de amor y muerte* e *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*) que as marcas da mudança e radicalização por que passava a *nueva canción* se manifestaram de maneira mais evidente. Esses dois álbuns também marcam o afastamento de Ángel da gravadora Arena ¹⁶³, por conta da criação de um selo independente da *Peña de los Parra*, que passa a ser distribuído pela gravadora Asfona (Asociación Fonográfica Nacional).

Canciones de amor y muerte ¹⁶⁴, primeiro disco lançado pelo selo musical da *Peña de los Parra*, é mais uma clara demonstração de como o contato com a realidade cubana e a experiência revolucionária impactou os compositores engajados da América do Sul, e de como isso se traduziu em suas canções, que foram usadas como caminhos para a promoção de diálogos, tanto poéticos quanto musicais, que pudessem servir de ponte entre os dois países e conectar suas experiências políticas e estéticas.

Todo baseado em interpretações de Ángel Parra sozinho ao violão, o “lado a” fecha com duas canções que se complementam, que dialogam entre si, e que são simbólicas do encontro entre Cuba e Chile. A primeira delas, “Canto a Santiago”, é letra e música de Ángel Parra, e a segunda, “Chile”, é um poema do autor cubano Nicolás Guillén sobre o qual Ángel compôs melodia que mescla referências da guajira cubana e da cueca chilena, reproduzindo também na música o encontro entre os dois países. São dois retratos sobre o Chile, um escrito por um chileno, outro por um cubano, ambos descrevendo uma cidade sombria e triste, e terminando

¹⁵⁹ Ángel PARRA. *Las cuecas de Ángel Parra y Fernando Alegría*. Chile – Arena LPD-041, 1967.

¹⁶⁰ Ángel PARRA, Manuel ROJAS. *Chile de arriba a abajo*. Chile – Arena LPD-057-X, 1968.

¹⁶¹ Ángel PARRA; Gilbert FAVRE. *Ángel Parra y el tocador afuerino*. Chile – Arena LPD-047, 1967.

¹⁶² Ángel PARRA. *Al mundo-niño, le canto*. Chile – Arena LPD-063-X, 1968.

¹⁶³ Como existia desde 1963 um selo japonês de nome Denon, Camilo Fernández se viu obrigado a mudar o nome de seu selo Demon em meados de 1967, o rebatizando de Arena. Ver GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 107.

¹⁶⁴ Ángel PARRA. *Canciones de amor y muerte*. Chile – Peña de los Parra UBP-297, 1969.

com versos que dialogam e ecoam um ao outro: “Canto a Santiago” termina com os versos “así tal vez purifique / el agua de este pantano”, enquanto que “Chile” fecha com “agua y nieve le lavan / la frente triste”, ambas anunciando a possibilidade de uma limpeza, de uma lavagem, de uma purificação que pudesse afastar a “tristeza”, o “pântano” que teria tomado conta do Chile.

No “lado b”, segue o diálogo com Cuba, primeiro com “Habanera del cantor”, que incorpora o gênero típico cubano a uma letra que fala do papel do cantor, questionando o porque de sua existência (“Una habanera canto, / no sé ni la razón”), e com “Canto a Cuba”, que fecha o ciclo aberto nas canções anteriores, sendo uma espécie de complemento, de resposta, ao poema de Guillén cantando o Chile. Na letra da canção, as realidades cubana e chilena são comparadas, na afirmação de que enquanto lá “hijos van creciendo / sabiendo donde llegar, / tienen caminos de lucha, / caminos de libertad”, no Chile “en cambio, aquí solo tienen, dolor en su soledad”. E a canção – e o disco – termina com a exaltação da ilha nos versos: “le digo que hay un país / que reina en su inmensidad. / La reina se llama Cuba, / para ella es mi cantar”.

Neste mesmo ano Ángel lançou um segundo álbum, que inovava, para os padrões da discografia chilena, ao propor um formato em que cada uma das faces do disco funciona como uma espécie de disco independente, com conceito, título e capa próprios, como se fossem dois discos em um, num modelo muito semelhante ao álbum de estreia de Daniel Viglietti no Uruguai.

Em *Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*¹⁶⁵, o “lado b” do disco, o compositor e intérprete chileno presta uma homenagem ao grande precursor da canção de crítica social e do *nuevo cancionero* argentino. Ao gravar todo um disco com a obra de Atahualpa, Ángel Parra aponta, em primeiro lugar, para a importância do compositor argentino para os autores da *nueva canción* chilena, reconhecendo sua influência sobre o movimento. Por outro lado, esse disco aponta ainda para como Atahualpa Yupanqui, neste momento, assim como Violeta Parra, já era encarado como precursor e referência da *nueva canción latino-americana*, como suas obras haviam transcendido a identidade nacional e se tornado referências latino-americanas.

---

¹⁶⁵ Ángel PARRA. *Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*. Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP-3, 1969.

Mas a grande inovação estava em *Canciones funcionales*, uma grande ruptura na obra de Ángel Parra, e também na própria *nueva canción* chilena, pois representou um afastamento radical de qualquer abordagem folclórica tradicional ao propor um diálogo com a canção internacional, com o rock, incorporando inclusive no disco a guitarra elétrica (tocada por Julio Villalobos), numa sonoridade que, aliada a letras acidamente críticas e sarcásticas, resultaram no que Ángel denominou, debochadamente, de estilo “Na’que ver”¹⁶⁶.

Ángel mergulha no universo pop, e de dentro dele propõem uma crítica feroz que já aparece na canção que abre o disco, “El tuerca”, que ridiculariza a juventude que “ama la velocidad”, escuta os Rolling Stones, que se preocupa com a roupa e a vaidade, que é filha das classes altas, que tem “un padre que es gerente / de la cia. comercial / y le ha entrado tanto dólar / que no lo halló en qué gastar”. E segue rascante em “Los embajadores”, ranchera que apresenta o mundo maravilhoso das embaixadas, cheias de “caballeros muy bien planchados / y perfumados que meten goles a mi nación”, que “reparten premios” e “dan besitos, un discursito, de vez en cuando / algún medallón”, enquanto “nos venden papas que están podridas, / todas jodidas y el kilo sale como un millón”. E radicaliza ainda mais com “La democracia”, cuja ironia aparece até mesmo na indicação do gênero da canção na contracapa do disco, apontado como “para bien – para mal”, e traz crítica contundente à suposta igualdade deste regime político, àqueles que invocam a todo o tempo a democracia como fachada para defender seus privilégios, o “demócrata, tecnócrata, plutócrata e hipócrita” que a letra retrata com enorme ironia.

Na sequência, a ironia impiedosa se volta contra o banqueiro, “El banquerito” do título da canção, “hombre de mucha capacidad” que “trafica el hambre, / la angustia, la libertad”, que “tiene diarios, / radio y televisión” e que “si la noticia es de USA / él le da su bendición”, e que ainda tem “a su servicio un partido”, mas que agora busca “un lugar / donde se vendan conciencias, / porque la que tuvo un día / se le acabó la paciencia”. O próximo foco do ataque é o excessivo uso de estrangeirismos, a incorporação na vida cotidiana de palavras em inglês; “Pepsi” “Sprite” “Manhattan”, “sándwich”, “drive in”, “long play” a festa de termos em inglês termina com os debochados versos: “soy pro-yanqui, amigos míos, / por eso I Love el inglés”. Por fim, o último alvo é a televisão, “este médio cultural, / y también de

---

¹⁶⁶ “Los Parra ‘na’que ver”. *El Musiquero*, n. 111, 1970, pp. 24-25.

información”, que provoca desejos “de ganar mucho dinero / para poderlo gastar”, “de comprar rifles y bombas, / de asesinar a un anciano, / y nadar en Coca Cola”, e que “con generosa armonía / es consuelo de los pobres”.

Com *Canciones funcionales*, Ángel Parra reinventa a *nueva canción* ao propor um novo caminho, bastante distante da renovação da tradição folclórica, que aponta para uma crítica social e de costumes mais direta e incisiva, que se apropria de signos sociais, de elementos sonoros, de costumes da juventude, de ícones dos próprios alvos das críticas, para subvertê-los, ironizá-los, introduzindo a radical ironia como instrumento de crítica e de defesa de posições políticas. Como afirmam os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*, “Em *Canciones funcionales*, Ángel Parra incorpora o sarcasmo ao repertório da Nueva Canción Chilena, que será retomado logo por vários de seus expoentes, nos momentos mais críticos do governo da Unidade Popular” ¹⁶⁷.

Também Isabel Parra, que embora não fizesse parte da delegação chilena que assinou a declaração final do *I Encuentro de la Canción Protesta* também viajou para Cuba para fazer apresentações ao longo do evento, deu continuidade a sua discografia solo neste período e em 1968 lançou, pelo selo Arena, seu segundo disco solo, *Isabel Parra vol. II* ¹⁶⁸. No “lado a” do disco, Isabel estabelece uma nova ponte da *nueva canción* com o repertório internacional, ao gravar apenas músicas do compositor espanhol Paco Ibáñez (que Isabel havia conhecido em Paris) sobre poemas do poeta espanhol do século XVI Luis de Góngora e de Federico García Lorca. Se já haviam ocorrido tentativas, nos marcos da *nueva canción*, de incorporar referências do universo sonoro espanhol, principalmente através do tema da Guerra Civil, Isabel dá um passo a mais, ao se conectar com a produção contemporânea da Espanha e trazê-la como referência.

Mas é no “lado b”, em que Isabel Parra se afirma como compositora, que aparecem sinais dos novos rumos para os quais se dirigia a canção engajada naquele momento, principalmente com a canção “Que pasa en esta América”, parceria de Isabel com Tito Rojas, uma referência à América do Norte, aos Estados Unidos, já que a canção é uma homenagem a Martin Luther King, o ativista pelos direitos civis norte-americano assassinado em abril de 1968, referido na canção

¹⁶⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 415.

¹⁶⁸ Isabel PARRA. *Isabel Parra vol. II*. Arena – Chile LPD-058-X, 1968.

como “una estrella negra que allá muy lejos / se apagó en la ventana frente a su pueblo / con una bala amarga dentro del pecho.”.

Mas se os irmãos Parra e, principalmente, Rolando Alarcón, apresentavam, neste período, uma nova proposta no universo da *nueva canción*, que encontrava eco na obra de outros autores do continente, como Daniel Viglietti, e estava fortemente relacionada aos impactos do *I Encuentro de la Canción Protesta* e do contato com Cuba e com as discussões da esquerda, caminhando a passos largos no sentido de uma radicalização dos discursos e uma politização crescente das canções, coube ao quarto membro fundador da Peña de los Parra, Patricio Manns, se distanciar das novas proposições e apresentar uma espécie de autocrítica ao movimento, questionadora principalmente do lugar do folclore na *nueva canción*.

Em 1968, Manns deixou o selo Arena, de Camilo Fernández, pelo qual lançou seus dois primeiros discos, e passou a compor o elenco do selo CBS, distribuído pela gravadora Philips. Na nova gravadora, Patricio Manns lançou *El folklore no ha muerto, mierda*¹⁶⁹, disco em parceria com a cantora Silvia Urbina, com quem já havia feito um duo antes de se lançar como solista. Foi com este disco que Manns marcou sua posição de distanciamento dos caminhos de radicalização pelos quais vinha se lançando a *nueva canción* ao reafirmar a vigência da canção folclórica, como indica incisivamente seu título, marcando posição diante de algumas gritas de que o folclore estaria superado definitivamente àquela altura, e também diante da subversão absoluta de gêneros e sonoridades que se dava entre os autores da *nueva canción* chilena no período. A canção que abre o disco, intitulada “La tregua”, manifesta de algum modo a posição assumida por Manns, afirmando, em versos que aparecem na primeira estrofe e se repetem fechando a canção, que “ésta no es la paz, / la tregua apenas es”, ou seja, não se trata de abandonar definitivamente a luta que esta sendo levada a cabo, mas de pedir uma trégua em meio ao tiroteio. Diante da feroz radicalização que tomava a *nueva canción*, Manns pede uma trégua para voltar a afirmar o universo folclórico, marcando uma posição crítica que se expressa claramente no refrão da canção: “La única verdad no es el napalm / ni es el fusil. / Todo mi ser quiere escapar ante la cruel obligación / de asesinar a quien jamás / yo conocí”. Após esse quase manifesto, Manns desfila ao longo do álbum, em

---

¹⁶⁹ Patricio MANNS; Silvia URBINA. *El folklore no ha muerto, mierda*. Chile – CBS/Philips 113.001, 1968.

companhia de Silvia Urbina, temas populares, periconas, tonadas, cuecas, numa verdadeira afirmação do folclore.

Essa afirmação do folclore, a partir da gravação de canções mais tradicionais, que se afastassem das radicalizações e rupturas propostas por outros nomes da *nueva canción*, encontrou sequencia no segundo álbum lançado por Patricio Manns na CBS, em 1969, intitulado *La hora final* ¹⁷⁰, no qual inclusive regravou alguns temas de seu disco de estreia, *Entre mar y cordillera*. A posição de Manns novamente se expressa, desta vez por meio da canção que dá título ao álbum, “La hora final”, interpretada com acompanhamento de Valentín Trujillo e seu conjunto ¹⁷¹, e que trata justamente da obrigatoriedade de lutar pelas mudanças. O refrão da canção afirma: “Hay que luchar para cambiar el mundo / hay que borrar las razas y las guerras, / hay que cortar las manos del que mata / y defender / una vez más / la paz de cada aldea de la tierra”, para logo na sequência colocar em dúvida tudo isso, com afirmações como “siento pavor de lo que nos espera” ou “voy a sembrar, pero no estoy seguro / de que mañana tenga mi cosecha”. Diante das certezas incontestáveis apresentadas por vários dos compositores da *nueva canción*, que afirmavam a eminência e a inevitabilidade da mudança, Manns opta pelas incertezas e inseguranças, preferindo a dúvida.

A revista *El Musiquero*, onde Patricio Manns atuava como jornalista e que neste momento mantinha uma postura bastante contrária às canções políticas mais explícitas e à chamada “canção protesta”, comemorou o lançamento de *La hora final*:

O LP de Patricio Manns “LA HORA FINAL” é o melhor que se fez recentemente em matéria de folclore. Tem todo o encanto ingênuo de nossas canções tradicionais, um moderno y sorprendente conceito harmônico e o verbo fácil e profundo de verdadeiro artista.

¹⁷²

Mas um pouco antes de promover essa discussão no interior da *nueva canción* e reafirmar seu lugar como cantor de projeção folclórica, Manns concebeu o

¹⁷⁰ Patricio MANNS. *La hora final*. Chile - CBS/PHILIPS 123.001, 1969.

¹⁷¹ Valentín Trujillo, conhecido como “Tío Valentín”, pianista, maestro e arranjador, ganhador de prêmios no *Festival de la Canción de Viña Del Mar*, a partir de 1964 se tornou diretor de um conjunto musical e se destacou por atuar em vários programas da televisão chilena.

¹⁷² *El Musiquero*, n. 101, 1969, p. 22.

mais impactante projeto artístico deste período que tem como tema a unidade do continente americano: o LP intitulado *El sueño americano* ¹⁷³, que, embora tivesse sido concebido pelo autor entre 1965 e 1966, foi editado apenas em 1967 pelo selo Arena. Esse segundo disco do compositor é a expressão máxima do lugar que a América Latina e a identidade latino-americana haviam alcançado naquele momento no contexto da *nueva canción* chilena e de toda a canção engajada latino-americana. *El Musiquero* noticiou o lançamento do álbum em suas páginas, destacando seu caráter anti-imperialista:

El sueño americano não é um canto antiespanhol, antifrancês, anti-inglês, anti-holandês, antiportuguês nem anti-yanqui é um canto anti-imperialista. O fato de que este canto se oponha a determinadas atividades e manobras de determinadas nações revela automaticamente o caráter das mesmas e o autor, consciente de que o único que não pode permitir-se um latino-americano é agregar a infâmia de sua traição ao peso da constante ofensiva externa, lamenta as arestas de denúncia de seu canto, mas não escapa de sua responsabilidade nem suaviza com desvios ou omissões voluntárias, a incontestável verdade histórica de nosso destino. ¹⁷⁴

No disco, as canções se articulam de modo a construir uma narrativa que percorre todas as faixas. E essa construção narrativa se alia a uma busca de sonoridades de várias partes da América Latina. Como apontam os autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

(...) a obra se unifica em torno ao texto, que avança desde a conquista até as esperanças da liberação definitiva, mas também em torno ao uso de uma variedade de gêneros do folclore latino-americano, que vão se implantando em forma sistemática ao longo do disco. ¹⁷⁵

Gravado com a participação do conjunto Voces Andinas (Jaime Garat, José Ortega, Rolando Jaque e Victor Ibarra) ¹⁷⁶, o disco pretende contar a história do

¹⁷³ Patricio MANNS. *El sueño americano*. Chile – Arena LPD-036, 1967.

¹⁷⁴ “Patricio Manns: ‘El sueño americano’”. *El Musiquero*, n. 41, 1967, p. 19.

¹⁷⁵ Juan Pablo GONZÁLEZ; Oscar OHLSEN; Claudio ROLLE. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 289.

¹⁷⁶ Em sua edição de número 31, de 1966, a revista *El Musiquero* destacava o conjunto Voces Andinas, apresentando um perfil biográfico de cada um de seus componentes e destacando sua “enorme virtude de não se parecer com ninguém e de abrir horizontes à interpretação das canções dos autores chilenos”. “Las Voces Andinas: Neo-Folklore sin rebuscamiento”. *El Musiquero*, n. 32, 1966, p. 35. E em seu balanço sobre o ano de 1966, José María Palacios aponta Voces Andinas

continente americano, narrar este projeto do “sueño americano”. Na narrativa que percorre as doze canções, parte-se do “nuevo mundo”, da América pura anterior à chegada do conquistador europeu. Essa harmonia original é rompida pela “traición del mar”, ou seja, pela chegada do conquistador, que impõe, com suas “espadas de ferro” e sua “cruz da conquista” um regime de violência que teria violado o “amor americano”. A conquista traz, deste modo, a dor, o sangue, o sofrimento, e transforma em escravo o povo da América. Descreve-se o período colonial como “la noche”, em que domina a paz imposta pelos guardiões que “governam em nome do rei”. Este mundo é subitamente rompido pelo alvorecer da luta, pela reação contra a dominação dos conquistadores, pela busca de que volte a ser “nossa a terra e o ar do continente”. Descreve-se então o longo e intenso período das lutas pela independência, até se chegar a um acordo final e o restabelecimento da paz. Mas enquanto se comemora o fim do conflito, já “chega para o baile” aquele que virá substituir o espanhol em relação à dominação: o “gringo”. Feita a independência, os EUA passam a figurar como o novo dominador, aquele que usurpa o metal e o petróleo. Na penúltima faixa do disco, intitulada “Bolivariana”, se define o quadro de oposição entre a América Latina e os Estados Unidos, e se convoca para a virada definitiva da situação:

En la tierra americana
 Sólo hay un muro que existe:
 Al norte hay un pueblo alegre
 Y al sur veinte pueblos tristes
 ¿Qué miraste en esta vida,
 Mi hermano, que no lo viste?
 Aprende a ganar como hombre
 Lo que nunca defendiste

O disco termina com a canção “América novia mia”, em que o continente se personifica na “morena” noiva, e em que se proclama o retorno de “los dulces días antiguos”, retorno esse que dependeria da ação de todos os “hermanos”. O continente viveria a hora de “combatir y caminar”, e por isso se faria necessário a união de todos para o despertar da liberdade.

Essa breve descrição da narrativa apresentada nas canções de *El sueño americano* permite mostrar como o compositor procurou construir uma “história” do

---

como o melhor grupo surgido naquele ano. José María PALACIOS. “¿Pasó algo en 1966?”. *El Musiquero*, n. 37, 1967, pp. 28-29.

continente americano, partindo da origem idealizada do continente através da figura do índio duramente atacado e apropriado pelo conquistador europeu, que consegue lutar e alcançar sua independência, mas que acaba novamente dominado, desta vez pelo inimigo “do norte”, pelos Estados Unidos, o que demonstra a presença do discurso anti-imperialista como parte da luta pela libertação do continente. A narrativa identifica o presente como o momento de derrubar os muros entre os países latino-americanos e cortar as amarras que impediam o retorno ao idealizado mundo das origens. Patricio Manns constrói, assim, um verdadeiro “épico” da luta pelo continente unido, em que a canção é entendida como arma de convocação para a luta pela libertação.

Ao lado dos irmãos Parra, de Manns e Alarcón, um quinto artista acabou se destacando como um dos principais nomes da *nueva canción* chilena, ao se incorporar, pouco tempo depois de sua abertura, à *Peña de las Parra*: Víctor Jara.

Entre 1957 e 1962, Víctor Jara fez parte do conjunto de projeção folclórica Cuncumén, formado em 1955 a partir das oficinas ministradas pela folclorista Margot Loyola nas *Escuelas de Temporada* da *Universidad de Chile* e do qual também participou, entre 1955 e 1962, Rolando Alarcón. Além de sua atividade musical, Víctor Jara se consolidou ao longo da década de 1960 como um dos mais importantes diretores de teatro do Chile, sendo responsável por encenações ganhadoras de prêmios e reconhecimento da crítica e de público.

Em 1965 Víctor Jara começou sua carreira como solista e se incorporou à *Peña de los Parra*. No ano seguinte, após gravar alguns *singles* para a gravadora Demon, gravou seu primeiro LP solo, intitulado simplesmente *Víctor Jara*¹⁷⁷, editado apenas em 1967 pelo selo de Camilo Fernández. Ainda em 1967, Víctor Jara deixou o selo Demon e passou a fazer parte do elenco da Odeon, gravadora pela qual lançou, neste mesmo ano, seu segundo LP, novamente intitulado apenas *Víctor Jara*¹⁷⁸. Esses dois álbuns lançados em 1967 são bastante representativos da produção da primeira fase da *nueva canción* latino-americana, ao mesclar uma obra autoral fortemente marcada pela denúncia e crítica social a temas do repertório popular latino-americano.

¹⁷⁷ Víctor JARA. *Víctor Jara*. Demon – Chile LPD-034X, 1967.

¹⁷⁸ Víctor JARA. *Víctor Jara*. Odeon – Chile LDC-36637, 1967.

Esse modelo de seus primeiros discos foi abandonado em 1969, ano em que Víctor Jara lançou álbum intitulado *Pongo en tus manos abiertas*¹⁷⁹, agora não mais pela Odeon, mas pelo recém criado selo Jota Jota, pertencente à Juventude do *Partido Comunista* Chileno, origem do que em pouco tempo se transformaria na DICAP (Discoteca del Cantar Popular). A mudança de gravadora e a adesão a um selo discográfico ligado ao Partido Comunista tem relação direta com as mudanças na obra do compositor, já que esse disco representa uma ruptura bastante significativa em relação aos anteriores no sentido de uma expressiva radicalização do discurso político e um posicionamento ideológico mais explícito. Este é, portanto, mais um dos álbuns marcados pelo impacto das mudanças políticas e pelas novas diretrizes trazidas para a canção engajada a partir do *I Encuentro de la Canción Protesta*. A proposta do disco aparece bem claramente expressa no texto da contracapa:

PONGO EN TUS MANOS ABIERTAS... O riso e o golpe, a esperança e o protesto. Surge um grito que cruza a larga extensão do território. É o camponês cravando o arado na terra, o operário que enche de protesto o ar de um 1º de maio, a estudante e sua palavra na luta nas ruas, o jovem, que por sê-lo, não pode deixar de olhar para a frente. E tudo isso presente na juventude que combate e na canção que protesta. No novo cantar de Víctor Jara se irmanam desde sua condição de militante da causa popular, o espírito da jovem geração de nossa pátria, a larga tradição da luta de seus trabalhadores, a consciência desperta do artista identificado mais que comprometido com seu povo.¹⁸⁰

Camponeses, operários, estudantes, juventude, todos unidos em torno deste projeto que se baseia “na esperança e no protesto”, que acredita no futuro e denuncia as mazelas do presente, e que se expressa por meio da obra do artista “militante da causa popular”. A obra do compositor e intérprete é encarada como instrumento para despertar consciências, e o artista não é simplesmente alguém que aderiu às causas defendidas pela unidade de camponeses, proletários e estudantes, mas sim alguém que pertence a esses grupos, que com eles se identifica e, por isso, se torna seu porta-voz.

O posicionamento político e a adesão ao Partido Comunista já se escancaram na canção que abre o disco, “A Luis Emilio Recabarren”, ode ao fundador do PC

¹⁷⁹ Víctor JARA. *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota – Chile JYL-03, 1969.

¹⁸⁰ Texto da Contracapa do álbum *Pongo en tus manos abiertas*. Jota Jota – Chile JYL-03, 1969.

chileno. E segue em canções como “Preguntas por Puerto Montt”, que mostra como neste momento a esquerda se afastava do governo de Eduardo Frei diante de episódios como o denunciado na canção, o assassinato de *pobladores* pela polícia numa ação de desocupação de um terreno invadido, pela qual foi responsabilizado o ministro do interior do governo Frei, Pérez Zujovic, citado nominalmente na canção. Ou “Movil Oil Special”, uma exaltação bem humorada das revoltas estudantis, que incorpora sons reais de passeatas e traz versos como “los jóvenes revolucionarios / han dicho basta por fin. / ¡Basta!”.

Uma primeira evidencia clara das marcas do encontro cubano no disco, mais um sinal da influência da *protest song* norte-americana, é a gravação de “El martillo”, versão de Víctor Jara para canção do norte-americano Pete Seeger. Víctor Jara interpreta ainda neste disco duas canções do uruguaio Daniel Viglietti, “A desalambrar” e “Cruz de Luz”, do álbum de Viglietti *Canciones para el hombre nuevo*, de 1968, reafirmando, em primeiro lugar, a importância e projeção que a obra de Viglietti encontrava nesse momento e sua penetração no universo musical dos países da América Latina e, em segundo lugar, o estreitamento dos laços entre os países do Cone Sul berços da *nueva canción* e a consolidação de um circuito transnacional de circulação da canção engajada. A existência dessa circulação ainda se evidencia pela gravação de “Zamba Del Che”, homenagem a Che Guevara de autoria do compositor mexicano Rubén Ortiz, líder do grupo folclórico Los folkloristas.¹⁸¹

Em meados de 1965, três jovens estudantes universitários, os irmãos Julio e Eduardo Carrasco e Julio Numhauser, começaram a se reunir com a ideia de formar um trio folclórico, mas buscando se afastar dos modelos de conjunto mais

---

¹⁸¹ Em entrevista ao periódico chileno *El Clarín* em 03 de março de 2008, Rubén Ortiz conta como se deu a sua aproximação com Víctor Jara e como este acabou gravando sua música. Segundo seu testemunho, a esposa de um dos membros de Los Folkloristas era bailarina, foi fazer uma apresentação em Santiago e levou uma fita contendo a gravação de “Zamba del Che”. Joan Turner, esposa de Víctor Jara, também era bailarina, e serviu de intermediária para que a gravação chegasse às mãos de Víctor Jara. Após isso, Víctor Jara e Rubén Ortiz trocaram correspondências e em 1971 Los Folkloristas fizeram uma turnê pela América do Sul, passando por Santiago e os dois se conhecem pessoalmente. Ainda neste mesmo ano de 1973 foi a vez de Víctor Jara viajar ao México, a convite de Rubén Ortiz. Estabeleceu-se, assim, um canal de diálogo entre a produção da *nueva canción* sul-americana e a canção engajada mexicana. Na entrevista, Rubén Ortiz cita ainda seu contato com outros músicos sul-americanos, como Daniel Viglietti, e afirma: “Tudo se fazia a partir do afeto, a criação musical e o compromisso político de esquerda; os discos viajavam com os amigos e os recitais eram pela solidariedade e difusão do que outros faziam do Equador ao Chile, de Cuba à Argentina, e do Brasil à Bolívia. Nós descobrimos que o folclore é um elemento de luta social, que está ligado às tradições e interesses populares”. Mario CASASÚS. “Entrevista a Rubén Ortiz, fundador de Los Folkloristas”. *El Clarín de Chile*, 03 de marzo de 2008.

tradicionais da *música típica* e também dos cada dia mais numerosos grupos de *neofolklore*. Surgia assim o que acabou batizado de Quilapayún, três barbas em língua mapuche, uma referência ao visual do trio, que destoava também dos padrões comerciais dos conjuntos de *neofolklore*. O grupo começou a se apresentar publicamente na *Peña de Valparaíso*, e em 1966 ganhou o primeiro prêmio no *Primer Festival Folklórico Nacional*, realizado em julho em Viña del Mar, e no *Festival de Festivales*, organizado por Rene Largo Fariás e que reuniu os vencedores de diversos festivais folclóricos de todo o país. Nesse período, os integrantes do grupo conheceram a Víctor Jara, que acabou acumulando mais uma atividade nesta segunda metade da década de 1960: a de diretor musical do novo conjunto, posto que ocupou até 1969. Utilizando sua experiência cênica e sua bagagem musical, Víctor Jara contribui de modo decisivo para construir com os jovens músicos um novo modelo de conjunto folclórico que marcou a *nueva canción* chilena. A direção de Víctor Jara, além da incorporação, em 1966, de um novo membro, Patricio Castillo, que tinha estudos de guitarra clássica e de composição e trouxe uma formação mais sólida ao trio original, deu impulso à carreira do conjunto, que em pouco tempo já começou a se destacar nos circuitos de canção folclórica.

Quilapayún, com uma mudança em sua formação original com a entrada de novo integrante, Carlos Quezada, que substituíra Patricio Castillo, lançou em 1967 seu primeiro álbum, *Quilapayún* ¹⁸², pela gravadora Odeon. O disco evidencia o talento instrumental do conjunto, cuja grande marca foram as inovações e variedade dos arranjos, baseados em diferentes formações de instrumentação, criando uma sonoridade folclórica renovada sem nunca cair num formato padronizado. Como afirmam os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

Se os grupos de neofolklore se destacavam por seus arranjos vocais, os de Nueva Canción o faziam por seus arranjos instrumentais. Seus integrantes não só tocaram distintos instrumentos latino-americanos, mas os usaram de acordo a suas práticas tradicionais e explorando novas maneiras de fazê-lo. Deste modo, os grupos – tal como vinham fazendo Violeta Parra e Víctor Jara – estabeleceram cruzamentos de práticas, gêneros e instrumentos latino-americanos, produzindo um som distintivo, que constituirá um dos aportes centrais da Nueva Canción Chilena. ¹⁸³

¹⁸² QUILAPAYÚN. *Quilapayún*. Chile – Odeon LDC 36614, 1967.

¹⁸³ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 417.

O álbum traz em seu repertório canções de Ángel Parra e Víctor Jara – duas referências fundamentais do grupo, demonstrando a busca do conjunto de se filiar às linhas da *nueva canción* chilena –, além de canções de autoria de Eduardo Carrasco, primeira presença de uma obra autoral que se ampliará nos próximos álbuns, e canções populares anônimas chilenas, argentinas e bolivianas, numa incorporação de variados universos folclóricos que aponta para um forte latino-americanismo e uma busca crescente de ampliação das fronteiras musicais. Como ressalta Víctor Jara no texto que escreveu para a contracapa do LP:

Frente ao autóctone, buscamos recriar a beleza e a força vernacular, e frente a nossas composições, nos sentimos livres na forma musical e no conteúdo: claro, sem transgredir as normas rítmicas y musicais do canto popular. Nosso repertório vai além das fronteiras de nosso país. As fronteiras da música que consideramos nossa, são outras.¹⁸⁴

Neste mesmo ano, Víctor Jara e Quilapayún editaram um trabalho conjunto intitulado *Canciones folklóricas de América*¹⁸⁵. O disco abre com mais uma das aproximações com o universo da *protest song* norte-americana, a interpretação em inglês de “Hush a bye”, composição de Peter Yarrow e Paul Stookey, membros do trio *folk* Peter, Paul and Mary que fez grande sucesso nos anos 60. O disco traz ainda novas pontes com a *canción protesta* uruguaia com a gravação de “El carrero”, música de Daniel Viglietti sobre poema de Juan Capagorry gravada pelo autor em *Hombres de nuestra tierra*, e “Peoncito del mandiocal”, de Aníbal Sampayo. No restante do disco, há uma grande compilação de canções populares de vários países, entre elas uma inusitada canção de Israel.

Mas a obra do Quilapayún também foi marcada de maneira perceptível pelas mudanças ocorridas no âmbito da *nueva canción* a partir de meados de 1967. Se o primeiro álbum do grupo, gravado em 1966, ainda estava fortemente baseado nas premissas da primeira fase da *nueva canción* de renovação do folclore com altas doses de crítica social, os dois álbuns lançados pelo grupo em 1968, *Por Vietnam* e *Quilapayún 3*, um deles inaugurando o selo Jota Jota pela Juventude do *Partido Comunista* e outro pela grande e tradicional gravadora Odeon, marcando uma dupla

¹⁸⁴ Víctor JARA. Texto da contracapa do álbum *Quilapayún*. Chile – Odeon LDC 36614, 1967.

¹⁸⁵ QUILAPAYÚN; Víctor JARA. *Canciones folklóricas de América*. Chile- Odeon SLDC 35004, 1968.

atuação em um selo partidário e um selo comercial que seguirá nos anos seguintes, já são frutos dos impactos causados pela inserção da *nueva canción* em novas redes de contatos e diálogos que ampliaram as referências sonoras do movimento e também influenciam a radicalização dos discursos políticos.

Por Vietnam ¹⁸⁶, que “pode ser qualificado como o primeiro LP propriamente revolucionário editado no Chile” ¹⁸⁷, foi lançado por um selo, batizado de Jota Jota, criado pelo *Partido Comunista* especificamente para editá-lo visando atender à exigência do *Festival Mundial de las Juventudes y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad*, como contado pelos autores de *Historia Social de la Música Popular en Chile*:

A realização em 1968 do IX Festival Mundial das Juventudes e os Estudantes pela Solidariedade, a Paz e a Amizade, em Sofia, Bulgária, repercutiu nas juventudes políticas de vários países do mundo, no momento em que a juventude se encontrava em seu apogeu histórico. O diário *El Siglo de Santiago* organizou um festival para eleger os representantes chilenos no tal festival, enquanto que as juventudes comunistas se encarregavam de editar um disco solicitado da Bulgária. O LP gravado foi *Por Vietnam*, de Quilapayún, primeira produção do futuro selo Dicap, que alcançou uma rápida difusão internacional. ¹⁸⁸

O disco, assim, já carregava em sua feitura, além de seu título, a inserção da *nueva canción* nos grandes debates internacionais, incorporando novos temas, com destaque ao anti-imperialismo, e transformando a Guerra do Vietnam, como vimos em vários exemplos já citados, em um dos tópicos mais destacados da produção engajada chilena desse final de década, marcando a presença de um intenso internacionalismo que encontra enorme espaço e supera, inclusive, as afirmações de identidade nacional outrora tão importante.

O disco, gravado com nova formação do Quilapayún, com a volta de Patricio Castillo e a substituição de Julio Numhauser por Willi Oddó, formando agora um quinteto, já abre o “lado a” de maneira enfaticamente militante com “*Por Vietnam*”, musica de Eduardo Carrasco para texto do poeta e professor universitário de Santiago Jaime Gómez Rogers, que começa com uma ameaça, “*Yankee, yankee*

¹⁸⁶ QUILAPAYÚN. *Por Vietnam*. Chile – JotaJota JJL 01, 1968.

¹⁸⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 422.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 110.

yankee, / cuidado, cuidado”, e afirma a vitória vietnamita : “águila negra, ya caerás / el guerrillero te vencerá”. O tom sobe ainda mais em “Que la tortilla se vuelva”, do *cantautor* espanhol Chicho Sánchez Ferlosio, importante opositor do franquismo, que termina com os desbocados versos “que lós pobres coman pan / y lós ricos, mierda”. Há espaço ainda para a regravação de “La zamba del riego”, da dupla fundadora do *nuevo cancionero* argentino Óscar Matus e Tejada Gómez, interpretada por Mercedes Sosa em *Canciones con fundamento* (1965) e *Yo no canto por cantar* (1966), mostrando os elos da *nueva canción* do Cone Sul. Aparece ainda o “Himno de las juventudes mundiales”, cumprindo com o papel primordial do disco que era promover a participação da delegação chilena no *Festival Mundial de las Juventudes y los Estudiantes por la Solidaridad, la Paz y la Amistad*, e “La bola”, canção do ícone do canto revolucionário cubano Carlos Puebla, que canta “qué linda es Cuba” e afirma que “quien la defiende la quiere más”. E o disco encerra com “Los pueblos americanos”, cueca de Violeta Parra composta entre 1964 e 1965 que defende a unidade continental perguntando quando “que la América sea solo un pilar y una bandera”, entrada da pioneira fundamental da *nueva canción latinoamericana* na defesa pela unidade latino-americana e na afirmação de uma identidade continental.

No ano de 1969, Quilapayún novamente edita dois discos, um pelo selo Jota Jota do Partido Comunista e outro pela Odeon. Em *Quilapayún 3* ¹⁸⁹, o disco da Odeon, com o grupo novamente em outra formação, com a saída do fundador Julio Carrasco e a entrada de dois novos membros, Hernán Gómez e Rodolfo Parada, passando a formar um sexteto que se estabilizará e conformará a sonoridade típica do grupo, o tom altamente combativo e revolucionário de *Por Vietnam*, ainda que se faça presente em alguns momentos, aparece bem mais diluído, até por se tratar de álbum editado por uma grande gravadora comercial. O disco abre combativo com “Dicen que la patria es” canção espanhola de Chicho Sánchez Ferlosio que abre com os versos “Dicen que la pátria es / un fusil y una bandera. / Mi patria son mis hermanos / que están labrando la tierra” e afirma que “la guerra que tanto temen / no viene del extranjero; / son huelgas igual que aquellas / que ganaron los mineros”, tom que ainda se mantém na pacifista “Canción del soldado”, de Víctor Jara, que termina com a pergunta “¿por qué matar a tu hermano?”. Mas o engajamento mais

---

¹⁸⁹ QUILAPAYÚN. *Quilapayún 3*. Chile – Odeon LDC 35163, 1968.

explícito se dilui ao longo do disco, em que aparecem canções populares chilenas, espanholas, argentinas e temas instrumentais dos membros do grupo Eduardo Carrasco e Patricio Castillo.

Em *Basta* ¹⁹⁰, o álbum editado em 1969 pelo selo Jota Jota do Partido Comunista, se repete a fórmula de discos anteriores, fortemente calcada em um apanhado de canções populares revolucionárias das mais diferentes procedências: colombiana, italiana, argentina, chilena, mexicana e até mesmo um hino dos guerrilheiros russos. Ao lado delas, canções dos grandes precursores da nueva canción do Cone Sul: “La carta” e “Porque los pobres no tienen”, dois símbolos da canção de crítica social de Violeta Parra, “Basta Ya”, canção anti-imperialista de Atahualpa Yupanqui com o refrão “¡Basta ya, basta ya / que el yanqui mande!”, e “Patrón”, denúncia das desigualdades entre o “patrón” e o “peón” do uruguaio Aníbal Sampayo. Há ainda espaço para a produção autoral dos membros do conjunto, com “La gaviota”, música de Eduardo Carrasco sobre texto do poeta e jornalista argentino Julio Huasi, de forte tom anti-imperialista, acusando os norte-americanos de ladrões em versos como “El gringo roba hasta el aire” e defendendo explicitamente a revolução em versos como “hay que matar esa nube / con una gran tempestad”, e “hay que matar esa historia / con un disparo final”, e “La muralla”, composição coletiva do grupo sobre poema do cubano Nicolás Guillén.

Completando esse grupo de artistas que conformou o núcleo central da nueva canción chilena ao longo da segunda metade de 1960, se destacou no universo dos conjuntos, a partir do exemplo fundamental do Quilapayún, o grupo Inti-Illimani, nome aymara que significa “sol de illimani” e que surgiu da união dos jovens estudantes Jorge Colón, o equatoriano Max Berrú, Horácio Durán, Pedro Yáñez e Horacio Salinas, que passaram a atuar em uma peña folclórica organizada na *Universidad Técnica do Estado*.

Já existiam esboços anteriores, mas o inti-Illimani se forma efetivamente em 1967, passando a atuar em peñas e programas de rádio e já realizando no ano seguinte uma turnê pela argentina. Ainda em 1968 o grupo participa de algumas faixas de um disco coletivo intitulado *Por la CUT* ¹⁹¹, editado pelo selo Jota Jota. No entanto, sua carreira ganha novas proporções em 1969, quando Pedro Yáñez é

¹⁹⁰ QUILAPAYÚN. *Basta*. Chile – JotaJota JYL 07, 1969.

¹⁹¹ VÁRIOS. *Por la CUT*. Chile – JotaJota JYL 02, 1968.

substituído por Ernesto Pérez de Arce e também se incorpora Homero Altamirano e o grupo parte em viagem de duas semanas para a Bolívia que marcou profundamente sua trajetória, pois ali tomaram contato com a tradição folclórica andina, que passou a ser o universo de referência fundamental do grupo. Ainda nesta viagem o conjunto registrou um álbum, intitulado *Si somos americanos* ¹⁹², lançado pelo selo *Impacto* de La Paz e que traz vários temas que reaparecerão no primeiro disco gravado pelo grupo no Chile, no ano seguinte.

Em 1969, o grupo faz uma aparição em disco dividindo um álbum com Rolando Alarcón. O álbum, editado pelo selo chileno Hit Parade, seguia o conceito de em cada uma das faces apresentar um projeto independente, de modo que o “lado A”, intitulado *A la resistencia española*, continha gravações de Alarcón de canções populares da guerra civil, enquanto o “lado b”, intitulado *A la revolución mexicana*, trazia interpretações do Inti- Illimani para canções populares mexicanas ¹⁹³.

Neste mesmo ano foi editado o disco *Inti-Illimani* ¹⁹⁴, primeiro álbum do grupo gravado no Chile e editado pelo selo Jota Jota, e que é uma demonstração de como o grupo incorpora profundamente o latino-americanismo que marcava a *nueva canción* chilena. Das canções do disco, apenas as cuecas “Lárgueme la manga” e “El músico errante” e o tema instrumental de Horacio Salinas são do repertório chileno. As demais são canções do repertório latino-americano, bastante representativas das conexões e diálogos estabelecidos no âmbito da canção engajada do continente: canções populares equatorianas e bolivianas, marcando os diálogos com a tradição folclórica andina; dois temas do *nuevo cancionero* argentino, “Juanito Laguna remonta um barrilete” e “Zamba de los humildes”, ambas gravadas por Mercedes Sosa em *Para cantarle a mi gente* (1967), e “A Simon Bolivar” gravada pelos uruguaios do Los Olimareños no disco *Quiero a la sombra de un ala* (1966), em mais uma demonstração da circulação de canções entre os países da *nueva canción* do Cone Sul; “Canto al Che”, son do cubano Carlos Puebla, também gravada por Rolando Alarcón em *Por Cuba y Vietnam*.

¹⁹² INTI-ILLIMANI. *Si somos americanos*. Bolivia – Impacto, 1969.

¹⁹³ Rolando ALARCÓN; QUILAPAYÚN. *A la resistencia española / A la revolución mexicana*. Chile – Hit Parade, 1969.

¹⁹⁴ INTI-ILLIMANI. *Inti-Illimani*. Chile – JotaJota JYL 05, 1969.

Este disco do Inti-Illimani, um dos últimos da enorme safra discográfica da *nueva canción* chilena do período 1967-1969, é um excelente exemplo de como, neste momento final de uma fase importante da *nueva canción latino-americana*, efetivamente já se formara e consolidara um circuito de circulação de canções que conectava as experiências dos vários países e permitia que os movimentos assumissem um caráter efetivamente transnacional, uma vez que o diálogo para além das fronteiras nacionais e a incorporação de referências externas havia se tornado um procedimento constituinte fundamental do repertório musical dos artistas, influenciando diretamente os rumos que a canção tomava em cada país. A gravação pelos chilenos do Inti-Illimani de canções equatorianas e bolivianas, marcando o diálogo com o universo andino; de canções representativas do *nuevo cancionero* argentino e da *canción protesta* uruguaia, marcando o diálogo com outras experiências de *nueva canción* no Cone Sul; e de canções do cubano Carlos Puebla, apontando para o diálogo com a Cuba revolucionária, demonstram claramente algumas das linhas de conexão que conformavam essa complexa rede, a esta altura já solidamente consolidada, constituinte da canção engajada latino-americana.

O fim desse período fundamental da *nueva canción* chilena ainda foi marcado por sua oficialização com a realização, em julho de 1969, do *I Festival de la Nueva Canción Chilena*¹⁹⁵. O evento era um projeto de Ricardo García, importante nome das comunicações chilenas que por muitos anos havia sido o apresentador do *Festival de Viña del Mar*, e contou com o apoio do *Departamento de Actividades Culturales* da *Vicerrectoría de Comunicaciones* da *Universidad Católica de Chile*. O festival se realizou em duas sessões, uma no ginásio da *Universidad Católica* e outra no *Estadio Chile*, marcando o batismo definitivo do movimento e criando um espaço oficial de divulgação de seus artistas e de circulação de suas obras, além de servir como plataforma para o surgimento de novos nomes que pudessem se incorporar e fortalecer o movimento. Saíram ganhadoras do festival “La chilenera”, de Richard Rojas, y “Plegaria a un labrador”, de Víctor Jara, apresentada pelo autor acompanhado do conjunto Quilapayún.

O ano de 1969 foi ainda marcado, no campo da política, pelas movimentações do início da campanha eleitoral para o pleito que se realizaria no

¹⁹⁵ O *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena* foi noticiado em *El Musiquero* no artigo “‘Hablemos de... la “nueva” canción chilena”. *El Musiquero*, n. 92, 1969.

ano seguinte. Em 22 de dezembro de 1969 a *Unidade popular* apresentou seu programa de governo. Essa conjuntura de eleições e de discussão das propostas que definiriam o rumo do país nos próximos anos marcou uma nova fase da história do país, e conseqüentemente uma nova fase para a *nueva canción* chilena, que abordaremos no próximo capítulo.

2.2.3. Desdobramentos do *nuevo cancionero* argentino no final dos anos 1960

Milonga así,
Para cantarle a mi gente
Yo canto para encontrarla
Y si ella me escucha
Mi canto hace falta

Busco su voz
Para cantar
Su garganta es mi garganta
Con ella estoy
Vamos a andar
Su camino en la mañana

(Para cantarle a mi gente, de Héctor Negro e Osvaldo Avena)

Como vimos apontando, o *I Encuentro de la Canción Protesta* teve enorme impacto na *canción protesta* uruguaia e, principalmente, na *nueva canción* chilena, definindo novos caminhos e abrindo uma nova fase para a *nueva canción latino-americana*. O *nuevo cancionero* argentino, no entanto, acabou ficando um pouco a margem das transformações deste final de década, mantendo os formatos que haviam se consagrado no período anterior.

Em 1967, Mercedes Sosa lançou novo disco pela Philips, intitulado *Para cantarle a mi gente* ¹⁹⁶, com o acompanhamento do violão e a direção musical de

¹⁹⁶ Mercedes SOSA. *Para cantarle a mi gente*. Argentina – Philips 82177PL, 1967.

Ángel “Kelo” Palacios. O álbum segue o modelo dos projetos anteriores de Mercedes Sosa, mantendo um repertório folclórico com altas doses de crítica social. O disco abre com a milonga que lhe dá título, uma grande afirmação da função social do canto. O ato de cantar é tema ainda em “La oncena”, chacarera que inova ao trazer nova sonoridade, incorporando piano e contrabaixo em uma harmonia complexa, na qual a cantora defende sua independência nos versos “no quieran ponerme moldes / para cantarle a la tierra. / Yo canto con toda el alma, / pero canto a mi manera”. Essa função do canto de dar voz ao povo oprimido Mercedes demonstra nas demais canções do álbum, em que surgem figuras como o carbonero, o cachapecero, os cortadores de cana, a criança pobre e abandonada de “Canción para un niño en la calle”.

No ano seguinte Mercedes Sosa seguiu com seus lançamentos pela Philips apresentando *Con sabor a Mercedes Sosa* ¹⁹⁷, uma incursão da cantora pelo repertório tradicional da canção argentina. No disco, Mercedes saiu do universo do *nuevo cancionero*, sua zona de conforto que compusera todos os seus álbuns anteriores, e gravou canções de ícones argentinos como Atahualpa Yupanqui, Andrés Chazarreta, Buenaventura Luna, enfrentando um repertório que já fazia parte do imaginário nacional e marcando definitivamente seu lugar como uma das mais importantes intérpretes da canção argentina.

Nesse período surgiram novos artistas na Argentina, que passaram a engrossar as fileiras do *nuevo cancionero*. Dentre as novidades, uma é particularmente importante, pois terá papel fundamental na radicalização do discurso latino-americanista do movimento na década de 1970: o início da carreira solo de César Isella.

Entre 1955 e 1965, Isella fez parte do conjunto folclórico Los Fronterizos, um dos mais destacados do movimento de projeção folclórica argentino, que fez enorme sucesso no início dos anos 60. O auge da carreira do grupo se deu em 1965, com sua participação na *Misa criolla*, projeto do importante folclorista Ariel Ramírez que teve grande repercussão. Mas justamente no auge do sucesso, Isella acabou se desentendendo com os demais integrantes do grupo, acusando-os de terem se deslumbrando com o sucesso, e deixou Los Fronterizos.

---

¹⁹⁷ Mercedes SOSA. *Con sabor a Mercedes Sosa*. Argentina – Philips 82198-PL, 1968.

A separação de Isella do conjunto marcou sua aproximação com o *nuevo cancionero*, e principalmente de Tejada Gómez, que se tornou um de seus principais parceiros. Em 1968 ocorreu a estreia de Isella como solista no álbum *Estoy de vuelta*, e no ano seguinte saiu um segundo álbum, intitulado *Solitario*. Nestes dois discos Isella ainda procurava definir os rumos de sua carreira, em busca de um caminho que encontrou apenas nos anos 1970, quando transformou o latino-americanismo em base fundamental de sua atuação como compositor e intérprete, como veremos no próximo capítulo.

3. CAPÍTULO 3. “BUSQUEMOS LA UNIDAD, ES TAREA DE TODOS LA NUEVA SOCIEDAD”: A CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA NA DÉCADA DE 1970 E O AUGES DAS CONEXÕES TRANSNACIONAIS

3.1. A militância dos artistas pela eleição de Salvador Allende e sua atuação no governo da Unidade Popular

“Porque esta vez no se trata
de cambiar un presidente,
será el pueblo quien construya
un Chile bien diferente.
(...)
Echaremos fuera al yanqui
y su lenguaje siniestro.
Con la Unidad Popular,
ahora somos gobierno”

(“Canción del poder popular”, Julio Rojas e Luis Advis)

Como mostrei no capítulo anterior, a segunda metade da década de 1960 assistiu a uma verdadeira explosão da “revolução” no universo da canção engajada latino-americana. O engajamento dos artistas, que até por volta do início de 1967 se materializava fundamentalmente por meio da denúncia da desigualdade e da vida difícil dos trabalhadores e de uma defesa genérica da liberdade e da libertação, se converteu, principalmente após a realização do *I Encuentro de la Canción Protesta*, em uma incorporação radical da defesa da revolução, tal como vinha sendo propagada a partir do exemplo de Cuba. Deste modo, se estabelece um novo circuito de contatos e diálogos que redimensiona a circulação da *nueva canción* latino-americana pelo continente.

Em 1970, o Chile atraiu todas as atenções com a eleição de um candidato pertencente a uma coligação de partidos de esquerda que propunha a via eleitoral como caminho possível para iniciar um processo de mudanças rumo ao socialismo. A novidade trazida com a eleição de Salvador Allende e o governo da Unidade

Popular, que surgia como alternativa ao modelo revolucionário cubano, impactou não só a *nueva canción* chilena, mas também toda a canção engajada latino-americana.

Ainda em 1969, começaram no Chile as movimentações das campanhas daqueles que concorreriam à sucessão de Eduardo Frei nas eleições do ano seguinte: o ex-presidente Jorge Alessandri, concorrendo pelo *Partido Nacional* e representando as forças mais conservadoras; Radomiro Tomic, pela *Democracia Cristiana*, numa posição mais centrista; e Salvador Allende, pela coalizão de partidos de esquerda batizada de *Unidade Popular*¹⁹⁸.

O início da campanha eleitoral de 1970 marcou o início de uma nova fase para o movimento de canção engajada chileno, por conta da adesão de toda a *nueva canción* à *Unidade Popular* e sua participação ativa na campanha pela eleição de Salvador Allende. O movimento ultrapassava, assim, o engajamento político e passava a desempenhar ativa militância partidária, com artistas transformando suas obras em instrumentos de divulgação de propostas políticas dos candidatos¹⁹⁹.

A adesão da camada artística não se limitou à militância da *nueva canción* pela *Unidade Popular*. A campanha eleitoral de 1970 mobilizou intensamente artistas em apoio aos candidatos em disputa: Radomiro Tomic e a *Democracia Cristiana* tiveram o apoio, entre outros, de Pedro Messone (ex-integrante dos conjuntos de *neofolklore* Los Cuatro Cuartos e Los de las Condes, que à época fazia grande sucesso em carreira solo), do cantor Arturo Gatica e do diretor de coro Vicente Bianchi.²⁰⁰ Jorge Alessandri teve o apoio de vários artistas do *neofolklore* e do conjunto Los Bric a brac, ao qual pertencia, entre outros, Paz Undurraga e Luis Chino Urquidí. Chino Urquidí, junto com Willy Bascuñán, ambos egresso de Los Cuatro Cuartos, compuseram dez canções em apoio a Alessandri, que fizeram parte do LP *Camino Nuevo*, editado pelo selo Rondó em 1970 para a campanha eleitoral,

¹⁹⁸ Salvador Allende já havia concorrido à presidência nas eleições de 1952, de 1958 e de 1964, e acabou escolhido como candidato da coligação que reunia o *Partido Socialista*, o *Partido Comunista*, o *Partido Radical*, o *Movimiento de Acción Popular Unitaria* (MAPU), formado em 1969 a partir de uma cisão de esquerda da *Democracia Cristiana*, e a *Acción Popular Independiente* (API).

¹⁹⁹ Sobre os limites entre engajamento e militância no contexto das artes, ver Marcos NAPOLITANO. “A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica”. *Revista Temáticas*, 37/38, Pós-Graduação em Sociologia, Unicamp.

²⁰⁰ Claudio ROLLE. “Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile”. In: *Actas del IV Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Ciudad de Mexico, 2002, pp. 11-12.

e do qual participaram, além de Los Bric a Brac, vários artistas como Nano Vicencio e Benjamín Mackenna.

Exemplar desse posicionamento dos artistas nas eleições foi a realização de um debate no Canal 9 de televisão no qual cada candidatura foi representada por um nome destacado da canção popular. Patricio Manns representou Allende, Luis Chino Urquidi representou Alessandri, e Arturo Gatica representou Radomiro Tomic²⁰¹.

Mas sem dúvida o apoio de maior impacto foi mesmo o da *nueva canción* à campanha da *Unidade Popular*, cuja expressão mais destacada foi o disco *Canto ao programa*, editado em 1970 pela DICAP, símbolo maior dessa fase de militância na qual a canção foi usada como instrumento de divulgação de programas partidários. O disco era baseado em textos de autoria de Julio Rojas, apresentados em um formato que intercalava os chamados “relatos”, trechos declamados pelo ator Alberto Sendra, com canções nas quais aos textos de Rojas se unia a música dos maestros Luis Advis e Sergio Ortega, com interpretação do conjunto Inti-Illimani.

O álbum pretendia usar a canção e sua capacidade de transmissão de ideias e de comunicação massiva para tornar mais acessíveis os principais pontos do programa defendido pela *Unidade Popular*. Preocupações estéticas foram postas em segundo plano, pois o importante era transmitir, com clareza e simplicidade, o conteúdo do programa político. Todas as grandes mudanças sociais e políticas propostas na campanha estavam lá, explicadas de forma didática: o poder popular (“porque esta vez no se trata / de cambiar un presidente, / será el pueblo quien construya / un Chile bien diferente), a democracia, (“la sagrada voluntad del pueblo / el gobierno sabrá respetar), as forças armadas (el gobierno del pueblo / tiene un sentido / con sentido de clase / ahora se hace), a nova constituição (entendemos por justicia / aquello que favorece / a las grandes mayorías), a propriedade social (será el Estado / quien domine el control / de los mercados), a reforma agraria (ya se acaba el latifundio / el campo al que lo trabaja / se hace la reforma agraria), as tarefas sociais (la familia chilena va a estar contenta / sabiendo que los cambios valen a pena), a cultura (todos podremos gozar / de la creación y el arte / y en materia popular / el pueblo pondrá su parte), a educação (tendremos educación / para todos nuestros hijos), as relações internacionais (pero para mantenernos / en

²⁰¹ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 54.

nuestro punto de vista / las relaciones serán / de corte antiimperialista), terminando, enfim, com “Venceremos”, o grande hino da campanha da *Unidad Popular*.

Ainda dentro deste clima de intensa disputa eleitoral, se realizou, nos dias 14 e 15 de agosto, na casa central da *Universidad Católica* e no *Estadio Chile*, o *II Festival de la Nueva Canción Chilena*, que, como o anterior, foi organizado por Ricardo García com o apoio da *Vicerrectoría de Comunicaciones* da *Universidad Católica de Chile*. Este festival, no entanto, diferentemente do primeiro, não teve caráter competitivo, foram apresentadas 16 canções selecionadas entre as 83 inscritas por um júri composto por destacadas figuras da música chilena. Todos os grandes nomes da *nueva canción* passaram pelo palco do festival: Isabel Parra apresentou “Ayúdame Valentina”; Patricio Manns, “La ventana”; Víctor Jara, “El alma llena de banderas”; Rolando Alarcón, “Un día el pueblo”; e Quilapayún apresentou, com grande impacto, a *Cantata Santa María de Iquique* de Luis Advis.

A rivalidade política que dividia o campo da canção popular naquele momento inevitavelmente contaminou também o festival, principalmente no evento de encerramento, quando se realizou uma homenagem ao compositor Nicanor Molinare. Como a homenagem a Molinare consistiu em uma apresentação musical encabeçada por Pedro Messone e Vicente Bianchi, que apoiavam a candidatura da *Democracia Cristiana*, ela provocou forte reação da audiência, que recebeu os artistas com vaias e gritos de “vendidos!”²⁰².

As eleições de 4 de setembro de 1970 acabaram dando a vitória a Salvador Allende. Com a chegada da *Unidad Popular* ao poder, “o que antes de 1970 era denúncia e proposta, agora devia ser aglutinamento em torno à construção em apoio ao processo político”²⁰³. A *nueva canción*, tão acostumada à oposição, passou a estar do lado do poder instituído, o que colocava novas questões e exigia diferentes posturas de seus artistas.

Ao longo da experiência do governo Allende, os artistas acabaram ocupando posições de destaque, por conta da preocupação presente nos projetos da *Unidad Popular* com a cultura, entendida como arma fundamental para a formação de novas consciências. Como afirma o historiador chileno César Albornoz:

²⁰² “El II Festival de la Nueva Canción Chilena”. *El Musiquero*, n. 121, 1970, pp. 26/27.

²⁰³ César ALBORNOZ. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: Julio PINTO VALLEJOS (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 159.

A cultura foi assim, desde o começo e como se pode presumir, uma das prioridades do governo da *Unidad Popular*. Era o meio para, desde a criação artística-musical-intelectual, propor uma nova sociedade onde os valores imperantes fossem os do proletariado ao invés daqueles burgueses que haviam prevalecido ao longo de grande parte da história nacional. O ator principal devia ser, portanto, o povo. A vontade do governo popular era a de transformar a criação em um agente da revolução, resguardando a liberdade merecida por todo criador, mas tendendo a que a obra fosse acessível e executável por todos, que fosse verdadeiramente democrática.²⁰⁴

Os artistas que aderiram ao projeto da *Unidad Popular* se viram diante do desafio de adequar suas obras e sua atuação pública ao papel de agentes da revolução. Todo o período do governo Allende foi fortemente marcado por uma série de novas iniciativas no campo cultural, que pretendiam organizar mecanismos de difusão massiva da cultura e de conformação de movimentos de cultura popular. A *Consejería Nacional de Desarrollo Social*, por exemplo, por meio do *Departamento de Comunicaciones*, criou o que ficou conhecido com o nome de *Grupo Motivador de Comunicaciones en Terreno* (GMCT), que consistia em uma série de instrutores, que ficaram conhecidos popularmente como “Los Saltamontes”, que se dirigiam às *poblaciones* para ensinar os trabalhadores a desenvolver seus próprios instrumentos culturais²⁰⁵.

Outro projeto cultural da UP, que teve forte adesão dos artistas da *nueva canción*, foi “El tren de la Cultura”, uma grande caravana de artistas que percorreu todo o país com a perspectiva de transformar a produção cultural em algo acessível à população:

O Departamento de Cultura da Presidência, dirigido por Waldo Atías, organizou no verão de 1971 “El tren de la Cultura”. Foi uma caravana composta por artistas, poetas y folcloristas que recorreu mais de mil e quinhentos quilômetros do país apresentando suas criações a numerosos povoados que não tinham acesso a estas formas de expressão. A ideia era incorporar a massa, fazendo-a partícipe do processo revolucionário incipiente. A melhor ferramenta para isso era, novamente, a música. Na gira, participaram conjuntos como

---

²⁰⁴ César ALBORNOZ. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: Julio PINTO VALLEJOS (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 148.

²⁰⁵ Ibid., p. 152.

Quilapayún, Inti Illimani, os irmãos Isabel y Ángel Parra, y vários mais.²⁰⁶

Também a indústria cultural se viu diretamente atingida pelas novas políticas, principalmente pelas medidas de estatização, que visavam desarticular os grandes monopólios. Uma destas ações foi a estatização da editora Zig-Zag, que se tornou a Editorial Nacional Quimantú, grande braço editorial do governo da UP, com seu slogan “Una llave para abrir cualquier puerta” e uma política de massificação da leitura, que passava pela publicação de livros em edições populares e de uma série de revistas nos mais diversos seguimentos. No campo da música popular, foi importante a criação da revista *Onda*, voltada ao público jovem e que também tinha seu slogan: “Hoy es el primer día del resto de tu vida”. A revista manteve ao longo de seus três anos de existência uma importante cobertura dos artistas da *nueva canción* chilena, se tornando um de seus espaços de divulgação.

As nacionalizações promovidas pelo governo da UP ainda atingiram o campo da música, principalmente com a nacionalização, em 1971, da gravadora RCA Víctor, uma das mais importantes do país e que contava com capitais norte-americanos. Em fevereiro, 51% das ações da RCA passaram a ser controladas pela *Corporación de Fomento a la Producción* (Corfo), que ganhou poder para ditar as políticas culturais, técnicas e de difusão da gravadora, que teve seu nome alterado para *Industria de Radio y Televisión* (IRT). Héctor Urbina, o gerente da RCA que fora figura chave da indústria musical na década de 1960, foi substituído pelo socialista César Aguilera, ex-diretor da *Radio Corporación*; Camilo Fernández, o poderoso produtor da gravadora, tão importante na primeira fase da carreira dos músicos da *nueva canción* com seu selo Demon/Arena, renunciou a seu posto, e acabou substituído pelo compositor Ariel Arancibia²⁰⁷.

Ainda no campo da indústria musical, a Discoteca del Cantar Popular (DICAP) serviu de sustentáculo à produção da *nueva canción*, tornando-se uma espécie de braço discográfico da UP. Este selo, como vimos, surgiu em 1968 por iniciativa da juventude do *Partido Comunista* chileno e, por sua origem e filiação partidária,

²⁰⁶ César ALBORNOZ. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: Julio PINTO VALLEJOS (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 152.

²⁰⁷ GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009, p. 106.

converteu-se em espaço fundamental de produção e divulgação de obras musicais que se afinavam ao discurso do governo Allende, e se tornou o centro difusor fundamental das obras da maioria dos artistas da *nueva canción*.

Agora, se as novas políticas conduzidas pela Unidade Popular afetaram diretamente o campo cultural e, no que diz respeito à canção popular, significaram uma série de mudanças estruturais na indústria musical e um envolvimento direto dos artistas da *nueva canción* em atividades promovidas pelo novo governo, seus impactos não poderiam deixar de se refletir também nas obras, de modo que a produção discográfica da *nueva canción* nos três anos do governo Allende é bastante representativa dos novos caminhos abertos pela experiência de transformação social proposta pela “via chilena”.

O envolvimento dos artistas com a experiência da Unidade Popular se explicita, no que diz respeito à produção discográfica, primeiramente com o lançamento de três LPs, cada um deles comemorativo de um novo ano do governo Allende, que dão continuidade à proposta do seminal álbum *Canto ao programa*. Esses álbuns tinham como função reafirmar o engajamento dos artistas com o governo e, ainda, utilizar a canção como instrumento de divulgação das conquistas obtidas e de projetos em andamento.

Em 1971 foi lançado o primeiro deles, intitulado *Se cumple un año ¡y se cumple!* ²⁰⁸, editado de forma independente pelo *Movimiento de Acción Popular* (Mapu), um dos partidos que integravam a *Unidade Popular*. O disco traz vários trechos de discursos de Allende entremeados por canções de Ángel Parra, Patricio Manns, Payo Grondona, Fernando Ugarte, Homero Caro e Tito Fernández.

Em 1972 foi editado pela IRT, a nova companhia discográfica criada a partir da nacionalização da RCA Víctor, *Chile Pueblo* ²⁰⁹, coordenado por Julio Numhauser, o fundador do Quilapayún que neste momento formava, ao lado de Mario Salazar, o duo Ameríndios e era assessor técnico do Departamento de Cultura da Presidência da República. O disco intercalava “relatos”, textos explicativos de autoria de Bernardo Dewes interpretados por César Aguilera com fundo musical do violão de Pancho Navarro, a canções interpretadas por Ángel Parra, Quilapayún, Patricio Manns, Manguaré (grupo cubano do qual trataremos a seguir), Víctor Jara,

²⁰⁸ Vários. *Se cumple un año ¡y se cumple!*. Chile – Movimiento de Acción Popular A-484 / LPVE 6276, 1971.

²⁰⁹ Vários. *Chile pueblo (en el 2º. Año del Gobierno Popular)*. Chile – IRT IL124, 1972.

Quilmay, Amerindios e Inti-Illimani. O disco desenvolvia oito temas (pueblo, cobre, carbón, mar, têxtil, tierra, banco, América). O último deles, “América”, mostrava como a questão da unidade continental estava colocada como uma das prioridades fundamentais tanto das políticas da UP quanto dos discursos dos artistas da *nueva canción*. O relato “Chile América” é bem significativo dos contornos que a questão da unidade latino-americana assumia neste momento:

Chile América,
punto sur, cardinal de la esperanza,
junto a Cuba victoriosa
cañaveral de lucha allá en el norte,
es bala azul del tiempo americano.
Vamos uniendo, hermano con hermano,
vamos aplastando, de golpe y sin descanso,
al agresor canalla que ha querido apartarnos.
Vamos rescatando
el sueño de Bolívar
la ruta de Guevara
por América gigante.
Vamos hacia adelante,
siempre, siempre,
con María, Fidel, Enrique,
pueblo.
Amigo Juan, Ignacio y tantos,
tantos, tantos.

Vamos liberando de América
centímetro a centímetro,
vamos preñándote de pájaros y canto.
Estamos avanzando, América,
derribándote aduanas, banderas,
distintivos, fronteras y medallas.
Vamos empuñado tu corazón indígena
y el dolor milenario de la explotación antigua de la carne.
Vamos uniéndote América
y devolviéndote todo lo que te han quitado:
tus ríos,
tus montañas,
tus aromas, y tantos.
Nosotros empezamos
y estamos combatiendo.

O primeiro ponto era a aliança das duas experiências revolucionárias do continente: Chile, o “cardinal de esperanza”, precisava se unir “junto a Cuba victoriosa”. E o principal objetivo da aliança “hermano con hermano” seria derrotar “al agresor canalla que há querido apartarnos”. Evocava os referenciais simbólicos do processo de unidade: Bolívar, Che, Fidel, e associava a libertação (“vamos

liberando de América”) com a união (“vamos uniéndote América”), terminando com a afirmação da necessidade de seguir com a luta: (“nosotros empezamos / y estamos combatiendo”).

Por fim, em inícios de 1973 saiu o último destes projetos, *No volveremos atrás*²¹⁰, editado pela DICAP. O álbum, que reúne Sergio Ortega, Quilapayún, a cantora Bonnie Baher, Isabel Parra, Víctor Jara e Inti-Illimani, foi lançado no contexto das eleições legislativas, realizadas em março, e as canções são voltadas para a campanha eleitoral. O título do disco é bem representativo do momento de crise e questionamento da experiência da *Unidad Popular* vivida no momento, e as canções do álbum reafirmam essa tensão, convocando a união de todas as forças em torno de Allende, de modo a fortalecer a luta e enfrentar as eleições. O “lado a”, cujas canções são interpretadas pelo Quilapayún (com exceção de “Conchalí”, cantada por Bonnie Baher), é focado basicamente no discurso da unidade. A canção que abre o disco, “Este es mi lugar”, interpretada por Quilapayún junto a orquestra em arranjo grandioso, é um exemplo do clamor para que as várias forças políticas fizessem um esforço de união, com versos como “no es cuestión de algunos: busquemos la unidad, / es tarea de todos la nueva sociedad” e “busquemos ser todos uno solo, / agrupémonos”.

No “lado b”, a questão fundamental é a eleição, com citações diretas a figuras como Sergio Onofre Jarpa, do *Partido Nacional*, e Eduardo Frei, da *Democracia Cristiana*, ambos candidatos ao Senado. Os dois são acusados na canção “Onofre si, Frei” de se aliarem numa conspiração contra o governo, de traírem a pátria incentivando as paralisações, a especulação e o mercado negro. E voltam a ser destacados em “Frey ayúdame”, uma versão ridicularizadora da balada “Help (get me some help)”, de Tony Ronald²¹¹. A versão é interpretada de maneira extremamente debochada pelos integrantes de Quilapayún e Inti-Illimani, com versos afirmando que “para los ricos es un infierno / este gobierno” e com o refrão “Frei “ayudamei” / y tiéndeme la mano / momio o cristiano”. Aparecem ainda neste lado do disco “El desabastecimiento”, canção cômica de Víctor Jara que ironiza os

²¹⁰ Varios. *No volveremos atrás*. Chile – Dicap DCPUP 1, 1973.

²¹¹ Tony Ronald é originário dos países baixos, mas se fixou em Barcelona e se tornou um artista comercial de bastante sucesso. Sua canção “Help (get me some help)” se tornou sucesso mundial, ganhando inclusive uma versão no Brasil, “Vem me ajudar”, gravada pelo grupo The Fevers. Nesse ano de 1973, Ronald visitou o Chile como convidado do *Festival de Viña del Mar*, o que aumentou ainda mais a projeção de seu hit, que acabou sendo alvo da sátira.

protestos das “señoras del barrio alto” diante dos racionamentos de alimento, e uma nova versão de “Al centro de la injusticia”, na qual Isabel Parra substituiu a letra original de Violeta Parra por outra que fazia menções ao “mercado negro” e à nacionalização dos minérios, e se referia às eleições afirmando que “gastan millones los ricachones / para engañar al pueblo”.

Mas se estes álbuns coletivos são representações máximas da militância dos compositores e intérpretes da *nueva canción* no governo da *Unidad Popular*, também as obras da discografia individual dos principais artistas do movimento de canção engajada trarão as marcas desse estreitamento dos limites entre arte e política.

Ángel Parra e Víctor Jara lançaram no período da UP quatro novos discos cada um, em que aparecem as marcas do novo momento da *nueva canción* chilena²¹². Mas foi principalmente na obra de Rolando Alarcón que se explicitaram os impactos da experiência da militância no governo da UP, por ele ter sido um dos artistas que mais se aproximou do *Partido Comunista* chileno e por ter se envolvido intensamente com o governo Allende, assumindo em 1972 o cargo de Assessor de Educação Musical do Ministério da Educação.

Em 1970, Alarcón lançou, por seu selo Tiempo, disco intitulado *El hombre*²¹³. O tom de protesto explícito dos discos anteriores, de radicalização do discurso revolucionário e incorporação de temáticas internacionais, deu lugar, com a vitória da *Unidad Popular*, a canções mais voltadas para a realidade nacional e preocupadas em anunciar a chegada de uma nova época. Canções como “El hombre” que abre o disco afirmando que “se levanta el hombre nuevo”, ou “Canción a Magdalena”, que anuncia que “la tarde se llena de sol”, que “ya se oyen los clarines” e que “la ciudad amanece”, “despertando al amor” e “inundando las calles de color”, ou ainda “Voy por la vida cantando”, que avisa que “surge la luz de las almas / que anticipa la verdad” e que “el futuro no es distante”, apresentam um discurso de esperança de mudanças e de convicção nos novos rumos que o país tomava, reafirmando o apoio ao novo governo. Também na sonoridade do disco há uma

²¹² Ángel Parra lançou os álbuns *Canciones de patria nueva / Corazón de bandido* (1971), *Las cuecas de Tío Roberto* (1972), *Cuando amanece el día* (1972) e *Pisagua* (1973) todos pelo selo Peña de los Parra da gravadora DICAP. Víctor Jara lançou o disco *Canto libre* (1970) pela gravadora EMI Odeon, e os álbuns *El derecho de vivir en paz* (1971), *La población* (1972) e *Canto por travesura* (1973) pela gravadora DICAP.

²¹³ Rolando ALARCÓN. *El hombre*. Chile – Tiempo VBP 325, 1970.

diferença marcante em relação aos álbuns anteriores, retomando uma aproximação com o universo folclórico, reforçada pela presença do acompanhamento do duo Los Emigrantes (Carlos Valladares e Enrique San Martín).

No ano seguinte, Rolando Alarcón lançou mais dois álbuns, ambos projetos paralelos a sua produção autoral: *Rolando Alarcón canta a los poetas soviéticos*²¹⁴, pela Dicap, em que canta nove versões de poemas dos russos Yevgeni Yevtushenko e Bulat Okudzhava, em mais uma explicitação de posição política, ao buscar uma conexão com o universo cultural da União Soviética, e *Canciones desde una prisión*²¹⁵, por seu selo Tiempo, em que musica textos do livro *La magia más vieja*, que o poeta e compositor argentino Leonardo Castillo escreveu na prisão no período em que ficou detido pela ação da repressão na ditadura Onganía.

Em 1972, o compositor retoma sua obra autoral em *El alma de mi pueblo*²¹⁶, aquele que foi seu último disco, pois Alarcón faleceu em fevereiro de 1973 em decorrência de uma úlcera, sem presenciar o triste fim do projeto que tão intensamente havia defendido. O disco é principalmente uma declaração explícita da filiação de Alarcón ao *Partido Comunista*, que se destaca nas canções “Recabarren”, sobre o fundador do PC chileno, e “Camarada Elías Lafferte”, homenagem a um dirigente comunista chileno.

Se Alarcón foi um dos símbolos maiores da aproximação dos artistas ao *Partido Comunista*, Patricio Manns, que já havia demonstrado certo afastamento em relação aos outros artistas no momento de radicalização do discurso político entre 1967 e 1969, foi o principal representante das vozes críticas dentro da *Unidad Popular*, pois acabou se aproximando do *Movimiento de Izquierda Revolucionaria* (MIR).²¹⁷

Manns passou a representar, dentro do movimento da *nueva canción*, a posição da “esquerda rupturista”, que acreditava na inevitabilidade da luta armada como estratégia para se chegar ao socialismo e, no contexto do “apoio crítico” à *Unidad Popular*, defendia uma radicalização do que se passou a chamar de “poder popular”, negando a possibilidade de promover a revolução de dentro do estado

²¹⁴ Rolando ALARCÓN. *Canta a los poetas soviéticos*. Chile - Dicap, DCP 14, 1971.

²¹⁵ Rolando ALARCÓN. *Canciones desde una prisión*. Chile – Tiempo VBP 339, 1971.

²¹⁶ Rolando ALARCÓN. *El alma de mi pueblo*. Chile – Tiempo, VBP 376, 1972.

²¹⁷ Laura JORDÁN, “Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns”. In: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Montevideo, junio de 2010, p. 368.

burguês, como propunha a “via chilena” defendida pela UP. Nas palavras do historiador chileno Julio Pinto Vallejos:

(...) a esquerda rupturista, incluída a que militava em partidos que integravam a Unidade Popular, canalizou prioritariamente sua ação para a base social, procurando fazer dela o principal fator de impulso e condução da luta revolucionária. Frente a uma revolução gradualista digitada fundamentalmente “desde cima”, propósito a seu entender irremediavelmente destinado ao fracasso, a fórmula favorecida por este setor foi a revolução “desde baixo”, alimentada e dirigida pessoalmente pelos trabalhadores. Nascia assim o conceito de “poder popular”²¹⁸

Patricio Manns acabou se afastamento das atividades mais relacionadas à esfera estatal e buscou uma participação ativa no processo de mobilização popular, alimentando a utopia de construir pontes que promovessem uma aliança entre artistas e trabalhadores para a criação do “poder popular”. A revista *El musiquero*, em sua edição n. 153, de 1971, publicou artigo intitulado “El regreso de Patricio Manns”, que noticiava o retorno do compositor após passar cinco meses na pampa salitrera, em uma missão de artistas que pretendia conviver com os trabalhadores das minas e levar até eles um pouco de arte e cultura. Na descrição do próprio Manns:

Cinco meses de permanência na pampa salitreira, convivendo com os trabalhadores, nos vinculando a suas aspirações, tratando de enfrentar com eles múltiplos problemas de trabalho, de relações humanas, de utilização apropriada do tempo livre, deixam sem dúvida grandes saldos a favor. Não é o mesmo falar da pampa instalado em Santiago que meter-se ali. (...) Nosso trabalho esteve orientado fundamentalmente ao cultural, com o entendimento de que consideramos o cultural como uma ação comprometida com as lutas populares e, é claro, com o novo estado de coisas que enfrenta o país.²¹⁹

O artista expunha claramente sua visão de cultura, a crença de que esta só existiria se comprometida com as lutas populares e com a nova fase de luta por que passava o país. E, neste sentido, não bastava apenas retratar as lutas e o universo dos trabalhadores por meio das obras, era necessário se irmanar efetivamente com

²¹⁸ Julio PINTO VALLEJOS. “Hacer la revolución en Chile”. In: Julio PINTO VALLEJOS (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 31.

²¹⁹ “El regreso de Patricio Manns”. *El Musiquero*, n. 153, 1971, p. 12/13.

os trabalhadores, frequentar seus meios, rompendo as barreiras que separavam os dois mundos:

(...) em cada metro quadrado do Chile temos uma tarefa a cumprir. Fica em pé o fundamental: demonstrar que os artistas populares devem sair aos centros de trabalho, devem ir junto aos companheiros trabalhadores, estejam onde estiverem, para aprender y para ensinar. Essa é a dupla relação substancial que agora é possível estabelecer.²²⁰

Aliança entre artistas e trabalhadores, buscando a construção do “poder popular”. Manns mergulhou profundamente no projeto da “esquerda rupturista”, e essa postura se evidencia claramente em suas canções do disco *Patricio Manns*²²¹, de 1971, uma grande produção que contou com o acompanhamento da Orquestra Sinfônica do Chile e dos conjuntos Inti-Illimani e Los Blops, sob direção musical de Luis Advis. Enquanto todos os artistas da *nueva canción* editavam, a essa altura, seus discos pela DICAP, numa interação com o *Partido Comunista* que coordenava a editora, e Rolando Alarcón mantinha seu próprio selo, Manns manteve-se na multinacional Philips, por onde editou este que foi seu único disco ao longo dos três anos da UP. As canções de autoria de Manns traziam claramente as marcas de sua posição crítica e de sua aproximação com grupos mais radicais, com inúmeras referências à luta armada como caminho revolucionário. “Morimos solo” é uma carta de amor de um jovem que abandona sua amada, parte para a luta armada, e escreve explicando que “entre amar tu amor / y amar cien mil dolores / no queda outro camino que seguir la sentencia / del amor combatiente sangrando día con día”. A luta armada é tema ainda em “Tamara Bunke”, homenagem à guerrilheira argentina morta na Bolívia, e em “La ventana”, história de um estudante que se torna guerrilheiro. Há ainda “Su nombre ardió como un pajar”, homenagem de Manns à Che Guevara por ocasião de sua morte. Mas certamente o grande destaque dessa produção crítica de Manns é a canção “No cierres los ojos”, que acabou por adquirir, diante dos acontecimentos posteriores, ares quase proféticos. Gravada com acompanhamento do conjunto Inti-Illimani, a canção faz referência à experiência da *Unidad Popular*, falando daqueles que “fueron a las elecciones a ganar”. Embora reconheça o esforço que levou a efetiva conquista do poder, a canção alerta para os

²²⁰ “El regreso de Patricio Manns”. *El Musiquero*, n. 153, 1971, p. 12/13.

²²¹ Patricio MANNS. *Patricio Manns*. Chile – Philips 6458 020, 1971.

perigos de se confiar no triunfo, o risco de “la certeza de que el triunfo está seguro / y ningún poder del mundo / lo herirá”, pois “siempre acecha el enemigo / en la sombra más espesa / si te duerme la certeza / de sentirte triunfador”. Esse alerta se explicita completamente no refrão: “Cuida tu poder, / vete a vigilar, / no cierres los ojos, / no vayas a despertar / como ayer”. E a canção termina reafirmando a necessidade de seguir o combate, de continuar a luta, negando qualquer triunfalismo: “no te sientes a vivir: / vete afuera a combatir. / La victoria está distante / de tu mano todavía, / no lo olvides un instante, / noche y día no lo olvides”.

Manns recusa o triunfalismo, levantando desconfianças em relação ao futuro. A revolução não estava ganha, e era necessário aprofundar o processo de radicalização, o que passava, nesta perspectiva, pelo recurso à luta armada. Em 1973, Manns foi entrevistado por *El Musiquero*, em matéria intitulada “No canto más por dinero”, que tentava encontrar explicações para o fato do compositor estar sendo, naquele momento, excluído da mídia e de suas músicas praticamente não serem mais veiculadas pelos meios de difusão. Na visão de Manns, as razões para sua exclusão eram inteiramente políticas. Quando perguntado sobre sua opinião a respeito da existência de canções panfletárias, Manns não poupa os colegas de *nueva canción* de críticas:

Me incomoda e creio que é um dos grandes erros do Quilapayún as ter incluído em seu repertório. Estão apodrecendo a revolução. Todo artista deve ser um homem comprometido, mas não por isso deve cantar ao regime. Em Cuba, por exemplo, também se fazem críticas ao governo. Aqui há coisas estacionárias e há retrocessos; desgraçadamente os Quila ajudam a isso, a que este retrocesso também seja musical, já que há muita gente que os segue.²²²

Patricio Manns critica com acidez a postura do conjunto Quilapayún de inserir em seu repertório canções que glorificam o governo da *Unidad Popular* e explicita sua posição crítica, diferenciando comprometimento político de exaltação ao regime vigente e tomando Cuba como exemplo de experiência onde os artistas, apesar de participarem da revolução, faziam críticas ao governo. E é novamente ao modelo cubano que o autor se refere como exemplo ao criticar as dificuldades do governo Allende em promover a canção nacional e, particularmente, em garantir espaço para a difusão do folclore. Segundo Manns:

²²² “Patricio Manns: no canto más por dinero”. *El Musiquero*, n. 189, 1973, p. 53.

Aqui, nem mesmo com este governo se adotou um sistema eficaz de defesa e desenvolvimento cultural. Isto também atenta contra o interesse de novos valores que não encontram incentivos nem meios, e por último, devem dedicar-se a outras coisas. Em Cuba o sistema é distinto. Lá ninguém luta com ninguém, cabem todas as tendências; cada artista tem seus meios mínimos para subsistir, cada autor recebe um salário. É isso o que se deveria implantar aqui.²²³

Ao criticar duramente as políticas do governo em relação à cultura e, especialmente, os mecanismos de incentivo e difusão da arte nacional, e tomar o modelo cubano como exemplo de êxito, Manns evidencia como suas posições se aproximam das críticas levadas a cabo pela esquerda “rupturista” e especialmente pelo MIR. E a entrevista de Manns termina defendendo a necessidade de aproximação entre as duas experiências revolucionárias do continente, afirmando que “os únicos países na América Latina que não estão restringidos neste sentido são Cuba e Chile. São os únicos que não temem censuras nem prisões porque a alguém ocorreu dizer algo. É isso o que devemos aproveitar.”²²⁴

Essa ideia de que era necessário aproximar as duas experiências revolucionárias do continente e promover o diálogo entre chilenos e cubanos não foi defendida exclusivamente pelos grupos críticos ou pelos setores da esquerda partidários do modelo cubano. Cuba já não atraía sozinha os holofotes da esquerda latino-americana, e o período de três anos do governo da *Unidade Popular* foi marcado por um intenso diálogo e aproximação entre as duas experiências socialistas do continente, conexão que encontrou suas correspondências no campo musical, onde se estabeleceu uma intensa colaboração entre os artistas da *nueva canción* chilena e os artistas revolucionários cubanos.

3.2. Conexões entre Chile e Cuba ao longo do governo da Unidade Popular

“Pero para mantenernos
en nuestro punto de vista

²²³ “Patricio Manns: no canto más por dinero”. *El Musiquero*, n. 189, 1973, p. 53.

²²⁴ *Ibid.*, p. 53.

las relaciones serán
de corte antiimperialista
(...)
Con la noble isla de Cuba,
el pilar americano,
como dos buenos amigos
vamos a darnos la mano”

(“Canción de las relaciones internacionales”, Julio Rojas e Sergio Ortega)

No campo político, a aproximação entre as duas experiências de governos de esquerda da América Latina se consolidou a partir da visita que Fidel Castro realizou ao Chile, entre 10 de novembro e 4 de dezembro de 1971, e, em dezembro do ano seguinte, da visita de Salvador Allende a Cuba. Embora as experiências dos dois países significassem caminhos distintos rumo ao socialismo, embora houvesse amplo debate sobre as possibilidades da revolução na América Latina e os modelos para os movimentos de esquerda dos demais países, apesar das tensões que marcaram as duas visitas, elas selaram a disposição por parte dos dois governos de aproximar os movimentos de esquerda e fazer de suas experiências algo que ultrapassasse os limites nacionais e servisse de propulsor para os movimentos revolucionários de toda a América Latina.

Essa aproximação entre os dois países envolveu também o incentivo a um diálogo cultural e à troca de experiências entre artistas. A visita de Fidel ao Chile foi acompanhada da vinda de uma “embaixada artística” cubana, delegação formada pela Orquestra Aragón, pela cantora Ela Calvo, pelo grupo Los Papines e pelo cantor Carlos Puebla, acompanhado do conjunto Los Tradicionales (Santiago Martínez, Pedro Sosa e Rafael Lorenzo). Os artistas cubanos se dividiram em dois grupos que se dirigiram um para o norte e outro para o sul do país, se apresentando em eventos patrocinados pela *Universidad Técnica del Estado* e organizados pela DICAP. Por fim, os grupos voltaram a se reunir em Santiago, onde realizaram um espetáculo no Teatro Municipal.

El Musiquero cobriu as atividades da “embaixada” cubana e apresentou perfis dos artistas em suas páginas, de modo a torná-los conhecidos do público chileno. Em uma dessas reportagens, significativamente intitulada “Delegación artística

cubana: América no tiene fronteras”, Carlos Puebla expressava claramente a percepção de que, naquele momento, estava ocorrendo um processo de aproximação entre Cuba e Chile, de estreitamento dos laços, que fazia parte de um movimento geral de integração da América Latina:

Desgraçadamente estes dez anos em que nem o Chile soube de Cuba, nem Cuba soube do Chile, pesaram. América é uma só, qualquer canção chilena ou peruana, podemos senti-la como nossa porque somos todos iguais, desgraçadamente nos dividiram, mas espero que pronto estejamos verdadeiramente integrados e conscientes de que América é uma só unidade.²²⁵

A visita da embaixada cubana ainda resultou no registro de uma de suas apresentações em LP, editado pela Dicap em 1971 com o título de *Saludo Cubano*²²⁶, além da edição de um compacto da Orquestra Aragón²²⁷ e dois de Carlos Puebla y sus tradicionales²²⁸. A mesma Dicap já havia editado, em 1969, quando ainda era o selo Jota Jota da Juventude do *Partido Comunista*, um álbum de Carlos Puebla y sus tradicionales intitulado *Y diez años van*²²⁹, em comemoração aos dez anos da revolução Cubana.

No ano seguinte, 1972, Carlos Puebla voltou novamente ao Chile, para nova turnê de apresentações por todo o país, atuando em sindicatos, centros de trabalhadores, fábricas, *poblaciones*, num espírito de se aproximar diretamente do povo e dos trabalhadores. Sua presença novamente foi noticiada com destaque por *El musiquero*, que publicou entrevista em que Puebla destacou como os Estados Unidos, com o embargo a Cuba, tratou de isolar seu povo, dificultando as relações com os países latino-americanos que agora começavam a ser retomadas:

(...) o bloqueio imposto pelo USA, nos causou dano no tocante às relações com os demais países latino-americanos. Isto nos afetou no plano musical, já que, durante um tempo apreciável, deixamos de

²²⁵ “Delegación artística cubana: América no tiene fronteras”. *El Musiquero*, n. 145, 1971.

²²⁶ Varios Intérpretes. *Saludo cubano*. Chile - DICAP DCP-26, 1971.

²²⁷ ORQUESTRA ARAGÓN. *Si vas por Chile / Yo vendo unos ojos negros*. Chile – DICAP JJS-116, 1971.

²²⁸ Compacto simples: Carlos PUEBLA e sus tradicionales. *Emiliana / Ahora te toca a ti minero*. Chile – DICAP JJS-118, 1971. Compacto duplo: Carlos PUEBLA e sus tradicionales. *Ojo con la CIA / Viva Chile / Todos los caminos / A cuidarse ahora*. Chile – DICAP JEP-05, 1971.

²²⁹ Carlos Puebla y sus Tradicionales. *Y diez años van*. Chile – Jota Jota JJJL-04, 1969.

escutar as manifestações folclóricas de nossos irmãos. Como dizia Martí “Nossa América não é mais que um grande país dividido”.²³⁰

Além das “embaixadas culturais”, outro caso bastante representativo da circulação entre Chile e Cuba neste período foi o surgimento do grupo Manguaré, em 1971. Em março daquele ano, o conjunto Quilapayún havia feito uma visita a Cuba, na condição de embaixadores culturais do governo Allende, e se apresentaram inclusive para o comandante Fidel Castro. Entusiasmado com os jovens músicos chilenos, Fidel passou a defender a criação na ilha de algo naqueles moldes, o que resultou na realização, em agosto, de uma avaliação, com mais de 50 candidatos, que selecionou os seis integrantes do novo grupo, batizado de Manguaré²³¹. Como o objetivo era desenvolver um trabalho parecido com os grupos folclóricos da *nueva canción*, os integrantes do grupo recém-criado foram enviados ao Chile. *El musiquero*, em reportagem intitulada “Cuba: un pueblo feliz”, expôs as razões dessa viagem:

(...) nutrir-se de repertório e tomar conhecimento de aspectos gerais da música latino-americana. Consideram que nosso povo é uma boa fonte de aprendizado, já que aqui se conhece o folclore de diversos países latinos, tais como Argentina, Peru, Bolívia, Brasil, os países centro-americanos, etc., além de ter em seu próprio folclore uma variedade de ritmos apreciável.²³²

O grupo chegou ao Chile em setembro de 1971 e permaneceu seis meses, período no qual estabeleceu contato com Quilapayún, Inti-Illimani e Isabel Parra e realizou uma série de apresentações em lugares como o Teatro Municipal, o *Festival de la Nueva Canción Chilena*, o *Festival de la Canción Comprometida*, *Viña del Mar* e o *Teatro Caupolicán*. Neste período no Chile, o grupo ainda gravou pela Dicap três

²³⁰ “Carlos Puebla y sus tradicionales: Veteranos del folklore cubano”. *El Musiquero*, n. 163, 1972.

²³¹ Em reportagem de *El Musiquero* que apresentava o novo grupo a seus leitores, os integrantes do Manguaré explicam a origem do seu nome: “Buscávamos um nome que coincidissem com os objetivos do conjunto. Chegamos ao Chile sem encontrar o apropriado. Recorremos bibliotecas tratando de encontrá-lo, mas tudo nos parecia muito tolo. De repente, lendo uma revista cubana, nosso companheiro Pedroso encontrou um artigo no qual se mencionava uns indígenas cujo único meio de comunicação entre tribos, efetuavam mediante um tronco de árvore oco, a que davam o nome de Manguaré. Nosso propósito é comunicar-nos com os povos, daí que tenhamos tomado este nome”. “Cuba: un pueblo feliz”. *El musiquero*, n. 162, 1972.

²³² “Cuba: un pueblo feliz”. *El musiquero*, n. 162, 1972.

compactos simples ²³³, editados em 1972, e dois álbuns em parceria com a cantora chilena Marta Contreras: *Música para Guillén* ²³⁴, só com canções sobre textos do poeta cubano, e *Manguaré* ²³⁵.

Pelo lado chileno, a maior promotora de contatos com os músicos cubanos foi, sem dúvida, Isabel Parra, a esta altura já consagrada como a voz feminina da *nueva canción* chilena e também como importante compositora.

Em 1970, Isabel deu continuidade a sua produção discográfica com um álbum todo dedicado à obra de sua mãe, intitulado *Isabel Parra canta recopilaciones y cantos inéditos de Violeta Parra* ²³⁶, que no “lado a” trazia seis canções populares coletadas por Violeta, ressaltando seu trabalho como folclorista, e no “lado b” seis canções de autoria de Violeta, três delas musicadas por Isabel, ressaltando a sua obra autoral. Mas a grande marca de sua discografia nesta primeira metade da década de 1970 foi sua parceria com os músicos cubanos do *Grupo de Experimentación Sonora*.

Em 1971, Isabel lançou pela Dicap seu quinto álbum solo, intitulado *De aquí y de allá* ²³⁷, um dos principais símbolos da construção desta ponte que uniu tão solidamente os artistas cubanos (os “de allá” do título do álbum) e chilenos (os “de aquí”) nesta primeira metade da década de 1970. Isabel, que havia viajado pela primeira vez a Cuba em 1967 para participar das atividades do *I Encuentro de la Canción Protesta*, voltou à ilha em 1970, e foi nesta ocasião que conheceu pessoalmente Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola, de quem já havia tido notícia, como relata na contracapa do LP, por intermédio do EP lançado pela *Casa de las Américas* em 1968:

Conheci a Silvio, Pablito e Nicola em minha segunda viagem a Cuba. Sabíamos deles por um pequeno disco, editado pela Casa de las Américas posterior ao Primeiro Festival de Canción Protesta em Julho de 67 em Havana. Silvio, Pablo, são trabalhadores do I.C.A.I Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográfica. Me deram

²³³ 1. MANGUARE. *Mi grito de guerra / Boga-Boga*. Chile - DICAP JJS-133, 1972. 2. MANGUARE. *Son de la loma / El pitirre y el aura*. Chile - DICAP JJS-134, 1972. 3. MANGUARE. *Los rollos del Tío Sam / El guarapo y la melcocha*. Chile - DICAP JJS-135, 1972.

²³⁴ MANGUARÉ; Marta CONTRERAS. *Música para Guillén*. Chile – DICAP DCP-33, 1972.

²³⁵ MANGUARÉ; Marta CONTRERAS. *Manguaré*. Chile – DICAP DCP-34, 1972.

²³⁶ Isabel Parra. *Isabel Parra canta recopilaciones y cantos inéditos de Violeta Parra*. Chile - Peña de los Parra/Dicap DCP.7, 1970.

²³⁷ Isabel Parra. *De aquí y de allá*. Chile – Peña de los Parra/Dicap DCP27, 1971.

suas canções e sua amizade que se desprende espontaneamente como sucede aos criadores motivados por uma profunda consciência revolucionária generosa e solidaria.²³⁸

Esse contato pessoal com os cubanos serviu para que Isabel decidisse incorporar suas canções em seu próximo álbum, gravado no ano seguinte. A estrutura do disco, que contou com a participação de um grande time de músicos²³⁹, reproduz claramente seu projeto: no “lado a”, apenas canções dos chilenos, dos “de aquí”, cinco de autoria da própria Isabel e uma de Víctor Jara (“El encuentro”). No “lado b”, as canções “de allá”, equilibrando a “velha” trova cubana representada por Miguel Matamoros e Sindo Garay, com a “nova trova” de Silvio Rodríguez e Pablo Milanés.

Este álbum de 1971, no entanto, marca apenas o início de uma colaboração que ainda terá outros frutos. Neste mesmo ano, a revista *Onda* noticiou a realização de uma:

(...) exposição retrospectiva de Violeta Parra que se realizará em Cuba. Esta exposição se efetuará em outubro em Havana e sua organização estará a cargo da Casa de las Américas. Aparte os discos e as composições da imortal folclorista, se mostrará todo o trabalho artístico que ela cultivou: o artesanato, suas pinturas e suas arpilleras.²⁴⁰

A realização desta exposição sobre sua mãe acabou motivando nova ida de Isabel Parra a Cuba, em outubro, a convite da *Casa de las Américas*, que propôs a organização de espetáculos musicais para promover a exposição. Esses espetáculos acabaram provocando o encontro de Isabel com os músicos cubanos, encontro esse que resultou na gravação de algumas canções que, unidas a outras gravações realizadas por Isabel na volta ao Chile, acabaram compondo novo disco,

²³⁸ Isabel PARRA. Texto da contracapa do álbum *De aquí y de allá*. Chile – Peña de los Parra/Dicap DCP27, 1971.

²³⁹ Além de Isabel Parra, que interpreta todos os temas e é autora dos arranjos de “Solitario solo”, “A que no adivina” y “La compañera rescatable”, participaram Horacio Salinas (violão), Luis Advis (arranjos em “Pongale el hombro mijito”, “Deme su voz, deme su mano”, “Como en Vietnam”, “Lo que quisiste ser”, “Perla marina” e “Al final de este viaje en la vida”), Víctor Jara (violão e arranjos em “El encuentro”), Patricio Castillo (quena em “El encuentro”), Gabriel Parra (bateria em “La compañera rescatable”) e Silvio Rodríguez (arranjo em “El rey de las flores”).

²⁴⁰ “Violeta a Cuba”. *Onda*, n. 2, 1971.

como explica o texto da contracapa do álbum que acabou intitulado *Isabel Parra y parte del GESI*²⁴¹:

Parti a Cuba em outubro de 1971 convidada pela Casa de las Américas, para inaugurar a exposição de homenagem a Violeta Parra, evento realizado por esse organismo cultural. (...) Ángel não pode viajar nesse momento e assim parti sozinha. Devíamos programar vários recitais que acompanhariam a exposição. Pedi ajuda aos músicos cantores do ICAIC, a Sergio Vitier e a resposta foi imediata, de Alfredo Guevara, de Saúl Gelin, do Grupo de Experimentación Sonora (...) Aqui há partes destes recitais. Algumas canções foram gravadas em Prado, estúdios do ICAIC em Havana, outras no Chile acompanhada pela guitarra de Silvio Rodríguez.²⁴²

O disco, editado em outubro de 1972 no Chile pela DICAP, reunia canções de Silvio Rodríguez (“lado A”) e de Isabel Parra (“Lado B”), além de duas composições de Violeta Parra e uma do folclore venezuelano. Este disco aprofunda, assim, ainda mais a conexão iniciada em *De aquí y de allá*, já que além do projeto e de seu formato, também o próprio processo de feitura do disco, com gravações nos dois países envolvendo músicos também dos dois países, demonstra como ele de fato é resultado de um trabalho de integração e de uma circulação intensa entre os universos sonoros chileno e cubano.

Ainda em 1972, Isabel voltou mais uma vez a Cuba, desta vez para participar, ao lado de artistas como Víctor Jara y Payo Grondona, do *I Encuentro de Música Latinoamericana*. Em setembro deste ano, foi a vez dos membros do *Grupo de Experimentación Sonora*, Silvio Rodríguez, Noel Nicola e Pablo Milanés, viajarem ao Chile, convidados pela juventude do *Partido Comunista*. Os artistas cubanos participaram de uma intensa agenda de atividades que envolveram encontros com estudantes e sindicalista, visitas à *Peña de los Parra*, e uma série de apresentações que culminaram num concerto no Estadio Chile²⁴³. Eles ainda tiveram a oportunidade de se aproximar do presidente Salvador Allende, como relata Pablo Milanés:

²⁴¹ Isabel PARRA. *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Chile – Peña de los Parra/Dicap DCP-46, 1972.

²⁴² Isabel PARRA. Texto da contracapa do álbum *Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Chile – Peña de los Parra/Dicap DCP-46, 1972.

²⁴³ César ALBORNOZ. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: Julio PINTO VALLEJOS (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005, p. 171.

(...) estivemos aproximadamente dezessete dias em Valparaíso e Santiago. No dia 4 desse mês, aniversário da eleição de Allende, fomos convidados à tribuna com o Presidente; também estivemos com ele quando se celebrou o Congresso no Estádio Nacional onde havia oitenta mil pessoas. Cantávamos para todos eles junto com muitos outros cantores chilenos.²⁴⁴

Todas essas viagens de músicos chilenos a Cuba revolucionária e de músicos cubanos ao Chile da *Unidade Popular* foram fundamentais para promover um intenso processo de diálogos e circulação que conectou as duas experiências socialistas do continente. Mas essas relações de Cuba com a *nueva canción* terão um novo marco fundamental com a realização, em 1972, do *Encuentro de Música Latinoamericana*, evento que, ecoando o *I Encuentro de la canción Protesta* de 1967, buscava, diante das discussões que tomavam as esquerdas e do questionamento dos limites da universalidade do modelo cubano imposto pela novidade trazida pela “via chilena”, afirmar o lugar de Cuba como centro irradiador de uma cultura revolucionária e aglutinador das experiências de canção engajada do continente.

3.3. *Encuentro de Música Latinoamericana*: afirmação de Cuba como polo da cultura revolucionária do continente

O início da década de 1970 marcou uma virada significativa nas políticas culturais cubanas e no relacionamento entre os artistas e o governo revolucionário. Como afirma Mariana Villaça, “se, até o final dos anos sessenta, houve um quadro de relativa tolerância aos artistas, este se reverteu na virada da década, e para isso contribuíram as dificuldades enfrentadas pelo governo na manutenção dos índices de aprovação popular e no cumprimento de suas metas”²⁴⁵.

Estes novos rumos das políticas culturais cubanas se explicitaram principalmente após a realização, em 1971, do *Congreso de Educación y Cultura* um

²⁴⁴ Citado em: Clara DÍAS. *Pablo Milanés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003, p. 30.

²⁴⁵ Mariana Martins VILLAÇA. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 60.

dos marcos fundamentais do recrudescimento da intolerância do governo cubano em relação às experiências estéticas que se afastavam de um comprometimento político ligado à defesa clara dos ideais da revolução, já que “a partir dessa data, passou-se a condenar, oficialmente e de maneira categórica, a arte formalista ou ‘de vanguarda’, acusada de ser obscura e inacessível às massas” ²⁴⁶.

Foi, portanto, neste contexto de redefinição das políticas culturais cubanas e de revisão da tolerância até então mantida com as experiências estéticas críticas e experimentais, que se realizou, em setembro de 1972 em Havana, o *Encuentro de Música Latinoamericana*, novamente organizado pela *Casa de las Américas*, e que, assim como o *I Encuentro de la Canción Protesta*, pretendeu reunir os mais significativos representantes da canção engajada de vários países da América Latina para discutir o papel dos músicos, compositores e intérpretes, no processo revolucionário e as possibilidades da canção como arma revolucionária. Conforme as palavras da Declaração Final do Encontro:

Os investigadores, criadores e intérpretes musicais devemos manter uma atitude categórica e consequente: resistir à penetração imperialista, desmascarar e denunciar todo organismo que, baixo qualquer tela, sirva a esta, e às táticas diversionistas que se valem de pseudorrevolucionários, e rechaçar a alienação vigorosamente, nos incorporando, com nossa ação e nossa obra, ao combate de nossos povos por sua independência integral, que dá mostras de originalidade revolucionaria na contínua criatividade prática e teórica marxista, baseada na luta de classes na qual os trabalhadores são a vanguarda. Esta participação no movimento de liberação terá mais eficácia quanto mais profundamente interprete o sentir do povo, pelos valores autênticos de nossa obra, e por uma rigorosa qualidade artística. ²⁴⁷

O anti-imperialismo segue sendo um dos eixos fundamentais do discurso, mas se no *I Encuentro de la Canción Protesta* de 1967 havia um tom enfático de defesa do modelo cubano como única expressão revolucionária do continente, em 1972 a experiência chilena indicava outras possibilidades e caminhos, e passava a se falar em “originalidade revolucionaria” e “criatividade prática e teórica marxista”. Mas se por um lado há essa forçada abertura para outras experiências

²⁴⁶ Mariana Martins VILLAÇA. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 65.

²⁴⁷ “Declaración Final del Encuentro de Música Latinoamericana”. Apud: Joseba SANZ, *Memoria trovada de una revolución*. Tafalla: Editorial Txalaparta, 1998, pp. 161-2.

revolucionárias do continente, por outro há um aumento da intolerância em relação à experimentação, em nome da defesa de obras que tenham “eficácia” como armas revolucionárias.

Um dos resultados mais importante do *Encuentro de Música Latinoamericana* foi a inserção definitiva, nos circuitos da canção engajada do continente, dos artistas ligados ao *Grupo de Experimentación Sonora*, que neste momento iniciava uma nova fase marcada pela institucionalização do movimento, batizado de *nueva trova cubana*. Em 1967, os jovens trovadores cubanos apenas sonhavam com alguma projeção e assistiram ao *Encuentro de la Canción Protesta* como espectadores. Em 1972, esses mesmos jovens trovadores se tornaram uma das principais vitrines da arte revolucionária cubana e participaram do *Encuentro de Música Latinoamericana* como destaques, após terem vivido um longo processo de inserção nos organismos estatais, primeiro com a curta experiência do *Centro de la Canción Protesta* e depois com a criação do *Grupo de Experimentación Sonora*, que culminava neste ano com a oficialização definitiva do *Movimiento Nueva Trova* (MNT), que passava a fazer parte das estruturas partidárias, dirigido pela *Unión de Jóvenes Comunistas*.

O encontro ainda resultou, como seu precursor de 1967, em um disco duplo, editado pela gravadora estatal cubana EGREM, intitulado *Encuentro de Música Latinoamericana/Casa de las Américas* ²⁴⁸, que reuniu gravações de artistas de cinco das delegações presentes no encontro: os uruguaios, que ocuparam o “lado a” do primeiro disco; haitianos e peruanos, que dividiram o “lado b” do primeiro disco; os chilenos, que ocuparam o “lado a” do segundo disco; e, por fim, os cubanos, que fecham o segundo disco. O texto da contracapa do álbum é bem representativo do tom do evento:

À música sinfônica e de câmara, e às expressões do folclore latino-americano, se uniu o panorama da cancionística contemporânea, com sua estreita ligação com a política, com as ideias, com a vida de nossos povos, porque é música que sai das gargantas dos explorados, que lhes brinda o grito, que leva a mensagem de seu protesto. As canções que se ouviram nos concertos e espetáculos durante o Encontro, nos falam do compromisso que sentem nossos músicos da América Latina, ante as lutas que empreenderam os povos, e não só os da América, mas as lutas do negro norte-

---

²⁴⁸ Vários. *Encuentro de Música Latinoamericana/Casa de las Américas*. Cuba – EGREM LD-CA-9, 1972.

americano, as dos povos do sudeste asiático, as do africano preterido em seu próprio solo.²⁴⁹

Uma ampla variedade de sonoridades, da música sinfônica ao folclore, marcando a abertura trazida principalmente a partir da criação do *Grupo de Experimentación Sonora*. Mas toda essa variedade sonora devia se encaixar em um mesmo padrão determinado pelo engajamento político, pela ligação com o “povo”, reafirmando a função de “protesto”. E se reafirmam ainda os ideais de 1967 de solidariedade aos movimentos revolucionários latino-americanos, às lutas pelos direitos civis nos EUA, às lutas de libertação de Ásia e África.

No primeiro disco, o “lado A” é dedicado aos artistas uruguaios: Daniel Viglietti, a atriz e cantora Dahd Sfeir e o duo Los Olimareños, que juntos vinham realizando no Uruguai com muito sucesso um espetáculo intitulado *Cantando a propósito*, que foi a base do repertório selecionado para este álbum. O semanário uruguaio *Marcha* publicou, em dezembro de 1971, uma resenha do espetáculo que vinha sendo apresentado em Montevidéu:

Cantando a propósito canta e conta nossas lutas de libertação, esta nova gesta pela segunda independência da América em que estamos andando. (...) Ligado este *Cantando 2* a nossa órbita americana – e não só a de língua espanhola: inclui também a brasileiros e a estadunidenses (...) o programa reúne com uma montagem fluida textos em prosa, poemas e cantares de autores e países diversos. Com um ar de estúdio no palco (...) um gravador, microfones, Sfeir, Viglietti y Los Olimarenõs cantam suas canções (...) Fragmentos de notas jornalísticas e documentos comoventes se unem às canções na denúncia de um sistema aberrante e no canto aos rebeldes mortos e vivos.²⁵⁰

O espetáculo mesclava textos, poemas, canções, documentos, para apresentar uma denúncia da situação social. E entre o mosaico de referências coladas no espetáculo aparecem não só canções em língua espanhola, mas também brasileiras. Parte desse repertório de artistas brasileiros acabou entrando no recorte selecionado para o álbum cubano. Aparece uma versão em espanhol de “Corisco”, parceria do músico Sérgio Ricardo com o cineasta Glauber Rocha, parte

²⁴⁹ Texto de contracapa do álbum *Encuentro de Música Latinoamericana/Casa de las Américas*. Cuba – EGREM LD-CA-9, 1972.

²⁵⁰ Isabel GILBERT. “Sfeir-Viglietti-Olimareños: a buen propósito”. *Marcha*, n. 1574, 17 de dezembro de 1971, p. 27.

da trilha sonora do filme *Deus e o diabo na terra do sol*, interpretada pelo duo Los Olimareños com acompanhamento de violão e uma discreta percussão que deram um tom bastante leve à canção, muito distante do tom solene e denso da versão de Sérgio Ricardo. E a atriz Dahd Sfeir recita “Los dueños de la tierra”, versão em espanhol do poema “Os homens da terra” de Vinícius de Moraes, lançado no livro *Poemas para a liberdade* que compunha a coleção *Violão de rua*, editada pela editora Civilização Brasileira em 1962.

Deste modo, se estabelece uma ponte com a canção popular engajada brasileira, marcando a presença, ainda que indireta, dos artistas brasileiros neste encontro de experiências de canção comprometida de todo o continente. E é interessante atentar para como novamente, assim como havia se dado com o contato de Alfredo Guevara com a produção musical brasileira em 1968, a inserção da música brasileira nestes circuitos se dá via outras artes, cinema e poesia, apontando para como neste período há um intenso entrelaçamento das experiências artísticas das várias áreas, e como essa colaboração acaba servindo para abrir novos caminhos de circulação para a produção artística.

O “Lado B” deste primeiro disco é dedicado aos artistas haitianos, representados por Martha Jean Claude, cantora daquele país radicada em Cuba que já havia participado do festival de 1967, e aos artistas peruanos, representados pelo Conjunto Folclórico Peru Negro.

O segundo disco consagra, ao dividir suas faces entre artistas chilenos e cubanos, a ponte mais importante estabelecida neste momento, a que conecta as experiências revolucionárias do continente. No “lado A”, os chilenos Payo Grondona, Isabel Parra e Víctor Jara cantam composições de sua autoria, e, no “lado B”, os cubanos, representados por conjuntos folclóricos cantando temas do repertório popular, pela cantora Elena Burke e por César Portillo de la Luz, cantando temas da trova tradicional, e, na última faixa do disco, pelo *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*, que interpreta a canção “Los caminos”, de Pablo Milanés, cantada pelo autor com um complexo arranjo que alternava momentos de forte presença da percussão com momentos em que sobressaem guitarras elétricas e outros ainda fortemente marcados pelos naipes de metal, impactante demonstração do grau de experimentalismo e inovação que trazia o grupo sob regência do maestro Leo Brower.

O ano de 1972, deste modo, marca um momento fundamental de intensificação dos diálogos entre os artistas da canção engajada latino-americana. Mas também a *canción protesta* uruguaia tratou de se inserir nestes circuitos.

3.4. Diálogos entre o *GESI* e a *canción protesta* uruguaia

Quase concomitantemente à gravação do disco de Isabel Parra com os músicos cubanos, também se realizou outro projeto musical que estabelecia pontes entre o universo da *nueva canción* e da *nueva trova* cubana: o disco *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* ²⁵¹.

Em 1970, Daniel Viglietti lançou no Uruguai, pelo selo Orfeo, seu quarto álbum, intitulado *Canto libre* ²⁵², que ganhou ainda uma edição argentina pelo selo América Nueva em 1972 e uma edição chilena pela Odeon em 1972. Neste álbum, em que Viglietti é acompanhado por um grupo de seis músicos ²⁵³ que contribuem para trazer uma sonoridade renovada, o tom predominantemente autoral dos discos anteriores começa a abrir espaço para a interpretação da obra de outros compositores, apontando também para uma abertura à canção popular dos países vizinhos. Ao lado das canções de sua autoria, algumas musicando textos de poetas como Washington Benavides e Rafael Alberti, Viglietti gravou duas canções de Jorge Salerno, estudante e militante do movimento MLN-Tupamaros assassinado em 1969, numa indicação da aproximação cada vez mais intensa de Viglietti com o movimento guerrilheiro uruguaio. O texto de Viglietti para a contracapa do álbum indica bem esse tom de forte engajamento e radicalização que cada vez mais marcava sua obra:

²⁵¹ Há ainda um terceiro disco que marca a aproximação dos músicos do *Grupo de Experimentación Sonora* do universo da *nueva canción*, desta vez em colaboração com a cantora dominicana Sonia Silvestre, gravado em Cuba em 1975 e lançado com o título de *La Nueva Canción*.

²⁵² Daniel VIGLIETTI. *Canto libre*. Uruguai – Orfeo ULP 90537, 1970 (edição argentina – América Nueva L-CPLA 001, 1971 / edição chilena – Odeón, 1972).

²⁵³ Além de Daniel Viglietti, autor dos arranjos, o disco conta com a participação de Ana Crespo (fagote), Jorge Francia (flauta), Carlos Crespo (corne), Ricardo Planas (contrabaixo), Gastón Buenseñor (percussão) e Hugo Lozano (trompeta).

O canto é um pássaro inquieto, livre, às vezes violento. Pode aprisioná-lo ou feri-lo, mas ninguém pode deter o canto de todos eles. É que não se trata de canções de protesto, vejam vocês, se trata de pássaros que voam perto, olham, comentam e anunciam a liberação.²⁵⁴

A questão fundamental é reafirmar a crença na possibilidade de uma mudança radical, da “liberação”. E essa luta pela transformação e pelo “canto livre” implica, “às vezes” em violência. Nesse álbum Viglietti gravou ainda duas canções de Violeta Parra, marcando sua referência à precursora da *nueva canción* chilena e reafirmando o lugar de Violeta como inspiradora de toda a *nueva canción latino-americana*.

No ano seguinte, Viglietti lançou mais um disco, gravado em Buenos Aires, mas editado no Uruguai pelo selo Orfeo, desta vez intitulado *Canciones chuecas*²⁵⁵, que segue a fórmula do álbum anterior, com canções autorais mescladas com obras de Jorge Salerno e Violeta Parra.

Mas um grande momento de ruptura na obra de Daniel Viglietti ocorreu em 1972, com novo disco em que deixou de lado completamente seu repertório autoral para atuar exclusivamente como intérprete. Neste álbum Viglietti extrapolou os limites sonoros e temáticos que até então haviam balizado sua obra para se conectar com duas das experiências musicais engajadas mais inovadoras daquele momento: a cubana e a brasileira. Naquele ano, Viglietti voltou a Cuba, onde havia estado pela primeira vez em 1967 na delegação uruguaia do *I Encuentro de la Canción Protesta*, para o *Encuentro de Música Latinoamericana*. Nesta viagem, como descreve Mario Benedetti:

Viglietti encontra em plena eclosão a Nueva Trova Cubana e incorpora a seu repertório (e ao disco *Trópicos*) alguns temas de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, jovens cantores que, sem dúvida, introduziram uma nova vitalidade no cancioneiro popular da ilha.²⁵⁶

O contato com os músicos do *Grupo de Experimentación Sonora* resultou em um disco, gravado em Cuba e editado primeiramente pelo selo Areito, da gravadora

²⁵⁴ Daniel VIGLIETTI. Texto da contracapa do álbum *Canto libre*. Uruguai – Orfeo ULP 90537, 1970

²⁵⁵ Daniel VIGLIETTI. *Canciones chuecas*. Uruguai – Orfeo Sulp 90558, 1971 (edição argentina – América Nueva – L-CPLA002, 1972).

²⁵⁶ Mario BENEDETTI. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007, p. 34.

estatal cubana EGREM, naquele mesmo ano de 1972, com o título *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* ²⁵⁷. No ano seguinte, o disco foi editado no Uruguai pelo selo Orfeo e na Argentina pelo selo La Cornamusa, agora com um novo título: *Trópicos*.

O disco se divide em duas partes: o “lado a” traz apenas composições de autores brasileiros, enquanto o “lado b” traz composições dos cubanos do GESI. Entre os temas brasileiros, todos eles traduzidos para o espanhol em versões do próprio Viglietti, três canções de Chico Buarque (“Dios le pague”, “Acalanto” e “Construcción”), todas lançadas pelo compositor no álbum *Construção*, de 1970, e duas parcerias do ator e diretor de teatro Gianfrancesco Guarnieri com o músico Edu Lobo (“Yo vivo en un tiempo de guerra” e “Upa, neguito”), partes da trilha sonora do espetáculo teatral *Arena conta Zumbi*.

Em sua edição de 08 de janeiro de 1971, o semanário *Marcha* divulgou a encenação pelo grupo Arena de São Paulo do espetáculo *Arena conta Zumbi* no teatro *El Galpón* de Montevideu. A reportagem destacava “a face sonora do espetáculo, a cargo da música de Edu Lobo” ²⁵⁸. Provavelmente a presença do grupo *Arena* em Montevideu permitiu o contato de Viglietti com as canções do espetáculo que acabaram incorporadas ao repertório do disco.

Entre os temas cubanos, uma canção de Noel Nicola (“Comienzo el día”), uma de Pablo Milanés (“Pobre del cantor”), e três de Silvio Rodríguez (“Exinten”, “Canción del elegido” e “Un hombre se levanta”). No texto de contracapa que acompanha a edição uruguaia, Viglietti explicita a metáfora utilizada para dar nome ao disco e apresenta as conexões estabelecidas na obra entre brasileiros, cubanos e uriguaio:

Criador e testemunha de cada dia, o sol. Cruzando os trópicos, deixando seu sinal no clima, na vegetação, na gente, na cultura. Ontem iluminando a José Martí, hoje às guitarras de Silvio Rodríguez, Pablo Milanés y Noel Nicola, da nueva trova cubana. Sol de Ganga Zumba, negro libertário do passado brasileiro, hoje alumbrando as vozes populares de Chico Buarque e Edu Lobo. Sol

²⁵⁷ Daniel VIGLIETTI. *Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba – Areito/EGREM LDA 3395, 1972 (edição uruguaia – *Trópicos*, Orfeo Sulp 90575, 1973 / edição argentina – *Trópicos*, La Cornamusa E/011, 1973).

²⁵⁸ “Brasileños en el Galpón”, *Marcha*, n. 1527, 08 de janeiro de 1971, p. 23. Na edição seguinte, o semanário uruguaio ainda publicou uma crítica do espetáculo, assinada por Isabel Gilbert, intitulada “Arena cuenta y canta la emancipación”. *Marcha*, n. 1528, 08 de janeiro de 1971, p. 24.

que nos une, como se a busca da liberdade não fosse comunhão suficiente. Sol que toca as feridas, as risadas, a mão que acaricia e a mão que golpeia, a pobreza que luta e a riqueza que oprime. Cruzando os trópicos, as nuvens, as árvores nada os detêm. Nem a noite, por cerrada, por longa que seja. O sol em nossos olhos, nossos olhos na luz, sempre buscando a claridade.²⁵⁹

O disco de Viglietti com os músicos do Grupo de Experimentación Sonora, deste modo, além de evidenciar as intensas conexões que ligavam as experiências da *nueva canción* com a música cubana, inseriu nestas redes um elemento a mais: a canção brasileira. Foi principalmente por meio dos uruguaios que a produção engajada brasileira, que até então se mantivera de algum modo à margem dessa rede, começou a integrar-se a este universo musical latino-americano compartilhado.

3.5. O *nuevo cancionero* argentino no início dos anos 1970

Todas las voces, todas,
todas las manos, todas,
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
Canta conmigo, canta,
hermano americano.
Libera tu esperanza
con un grito en la voz

(“Canción con todos”, César Isella e Armando Tejada Gómez)

Paralelamente aos processos de aproximação entre as experiências da *nueva canción*, principalmente de Chile e Uruguai, com a canção cubana, ocorreu também neste período um fortalecimento ainda maior das conexões que aproximavam os artistas engajados do Cone Sul. A primeira metade da década de 1970 marca o auge dessas conexões, consolidando definitivamente a ideia de *una nueva canción latino-americana*.

²⁵⁹ Daniel VIGLIETTI. Texto de contracapa do álbum *Trópicos*, Orfeo Sulp 90575, 1973.

El Musiquero, em 1972, por exemplo, publica uma matéria intitulada “La Nueva Canción Latinoamericana: un nuevo fenómeno musical”, que noticia com destaque a realização de um recital no Luna Park, em Buenos Aires, que reuniu dez mil pessoas para assistir às apresentações do compositor e intérprete uruguaio Alfredo Zitarrosa, dos integrantes do conjunto chileno Quilapayún, que interpretaram sua “Cantata Santa María de Iquique”, e da cantora argentina Mercedes Sosa. Três figuras simbólicas da canção engajada dos três países “berços” da *nueva canción*, se encontraram no mesmo palco em um evento bastante representativo da aproximação que se intensificava naquele momento, demonstrando, como afirma a reportagem de *El Musiquero*, que “a Nueva Canción Latinoamericana caminha veloz pelos caminhos de nosso continente” ²⁶⁰.

Mas para além desses espetáculos e turnês realizadas pelos artistas, oportunidades de divulgarem suas obras para os públicos de outros países, também na produção discográfica do *nuevo cancionero* argentino se evidenciavam as marcas dessa intensificação da aproximação dos artistas neste início dos anos 1970.

Em 1970, Mercedes Sosa deu continuidade a sua carreira discográfica com o lançamento de novo álbum pela Philips, intitulado *El grito de la tierra* ²⁶¹. Apesar do título, o engajamento político aparece bastante diluído no álbum, que traz pequenas doses de crítica social em um repertório majoritariamente voltado a canções folclóricas e românticas. Só um tema traz o comprometimento político mais explicitamente, justamente a canção que fecha o disco, “Guarden la luna”, que abre com os versos “el grito de este pueblo / es aguerrido”, e faz reiteradas convocações à luta, em versos como “si mandan a callarse, / no tengan miedo”, “desenvainen el grito, métanle el fierro”, “al grito de este pueblo / no lo abandonen”, “sosténganse en la frente / con corazones”. E o refrão da canção traz uma referência à América, convocando todos a unir-se pela “América del sueño”, para que “peleen por ella”.

Mas o tema da unidade latino-americana, rapidamente referido em “Guarden la luna”, ganhou neste disco lugar de destaque com a gravação de “Canción con

---

²⁶⁰ Francisco Cataldo ARAYA. “La Nueva Canción Latinoamericana: un nuevo fenómeno musical”. *El Musiquero*, n. 155, 1972, pp. 14/15.

²⁶¹ Mercedes SOSA. *El grito de la tierra*. Argentina – Philips 6347005, 1970.

todos”, o “hino” pela unidade latino-americana de César Isella em parceria com Armando Tejada Gómez.

César Isella, neste início da década de 1970, foi responsável por um dos mais consistentes projetos de integração do cancionero latino-americano produzido no âmbito dos movimentos de *nueva canción*, uma série de três discos intitulados *América Joven*. Com sua saída de Los Fronterizos, no auge do sucesso, Isella começou a buscar uma identidade como solista e também se consolidar como compositor. Após seus dois primeiros discos, Isella iniciou uma série de viagens pelo continente, em que conheceu a tradição musical de diferentes regiões e estabeleceu contatos com músicos, compositores, poetas, intelectuais de vários países. Foi a partir destas experiências que concebeu o projeto de não apenas tratar deste universo latino-americano em suas composições, mas de gravar discos que incorporassem o repertório latino-americano e contassem com a participação de músicos de diferentes países, em verdadeiros encontros musicais que refletissem a complexidade e riqueza da música da América Latina.

O primeiro disco *América Joven*, lançado pela Philips, apresentava, no “lado a”, apenas composições de Isella, musicando poemas de autores latino-americanos. Já o “lado b” contava com as participações especiais, reunindo um time de músicos de diferentes nacionalidades: os argentinos Los Tucu Tucu, o duo peruano Las Nustas del Cuzco, o uruguaio Alfredo Zitarrosa, Los Solitarios (novo nome do conjunto chileno Los Cuatro Cuartos), a cantora paraguaia Amambay, o conjunto boliviano Los Laikas, num variado repertório que envolvia cuecas, guarânia, candombe, huayno peruano.

América Joven vol. II é o disco que inicia com “Canción con todos”, canto pela unidade que incorpora completamente o espírito que vinha nortando o projeto musical de Isella. Neste disco novamente há um conjunto de canções das mais variadas procedências, numa busca de representar a sonoridade de cada país: a Argentina com três composições de Isella (duas em parceria com Tejada Gómez e uma com Jaime Dávalos) e a participação de Mercedes Sosa e do quinteto vocal Tiempo; o México com duas canções do repertório popular interpretadas com a participação dos Mariachis Tenochtitlan; o Uruguai com uma canção de Aníbal Sampayo e a participação de Daniel Viglietti; o Peru com a gravação de uma valsa tradicional; a Bolívia com a participação do trio Los Caminantes; o Chile com uma canção de Willy Bascuñán e a participação do conjunto Los de la Escuela; e até

mesmo o Brasil, com uma inusitada gravação, que fecha o disco, de uma versão em espanhol de “Viola enlunarada”, canção dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Valle gravada por Marcos Valle no álbum *Viola Enlunarada*, lançado no Brasil pela Odeon em 1968.

Em *América Joven vol. III*, não há a participação de outros artistas, mas, para além das composições do próprio Isella (duas delas musicando poemas de Pablo Neruda), há a presença da *nueva canción* chilena, com canções de Patricio Manns e Víctor Jara, da *canción protesta* uruguaia, com uma das parcerias de Daniel Viglietti com Juan Capagorry (do álbum *Hombres de nuestra tierra*), e a presença dos jovens compositores cubanos, com a gravação de “La era esta pariendo un corazón”, de Silvio Rodríguez, uma das primeiras aproximações entre o *nuevo cancionero* argentino e a *nueva trova* cubana. E mais uma vez o Brasil se faz presente, desta vez com “Gente humilde”, a parceria de Vinicius de Moraes e Chico Buarque sobre um tema musical de Garoto.

Com esses três discos, Isella produziu um dos mais importantes registros das “conexões transnacionais” que se estabeleciam naquele momento, de como o projeto dos movimentos de *nueva canción* de busca de diálogos, aproximações, e da construção de um verdadeiro “cancioneiro latino-americano” ganhou contornos sólidos principalmente neste início da década de 1970. E “Canción con todos” é uma espécie de síntese musical deste projeto.

A canção, que na gravação de Mercedes Sosa de 1970 tem acompanhamento de violão, flauta e percussão, apresenta um “caminhar” pelo continente, uma viagem “cósmica” pelo sul, espaço marcado principalmente pelos elementos naturais, caminhar que se converte em um movimento de “fusão” entre o sujeito que caminha e a natureza (“la piel de América en mi piel”). E a voz, convertida em uma espécie de expressão da natureza essencial, libera, transfigurada num “grito” crescente, que eclode na convocação do refrão:

Todas las voces, todas,
todas las manos, todas,
toda la sangre puede
ser canción en el viento.
Canta conmigo, canta,
hermano americano.
Libera tu esperanza
con un grito en la voz.

O chamado é pela união das “vozes”, o chamado é por um canto comum. A mensagem é direta: “canta conmigo, canta, hermano americano”. Os irmãos americanos se encontram pela canção, pelo canto comum, canto que se configura no “grito” que “libera a esperança”. A canção é arma para a construção da unidade continental, e ao sê-lo ainda contribui para promover a sua libertação.

“Canción con todos”, que alcançou enorme repercussão e se tornou um clássico do repertório latino-americano, é mais um exemplo da presença do discurso pela unidade continental na canção engajada latino-americana. E, com essa gravação, Mercedes Sosa consolidou sua imagem de “voz da América Latina”, de expressão máxima do canto da *nueva canción latino-americana*.

No final deste ano de 1970, Mercedes ainda lançou um disco natalino, intitulado *Navidad con Mercedes Sosa*, e no ano seguinte deu continuidade a sua discografia com o lançamento, novamente pela Philips, de um aclamado disco integralmente dedicado à obra de Violeta Parra. Com este álbum, que a consagrou definitivamente como cantora fora da Argentina e tornou clássicas suas interpretações de canções como “Gracias a la vida” e “Volver a los diecisiete”, incorporadas definitivamente a seu repertório, Mercedes renovou a busca por ir além das fronteiras de seu país, reafirmando sua identidade latino-americana.

Homenaje a Violeta Parra ²⁶², que na canção “La carta” conta com a participação especial dos chilenos do Quilapayún, reforçando ainda mais a relação entre Chile e Argentina proposta pelo disco, proporcionou a Mercedes Sosa uma grande repercussão na mídia chilena ²⁶³ e uma divulgação maciça de sua obra no país. Em entrevista concedida à *El Musiquero* para reportagem que traçava seu perfil, feita durante visita ao Chile no ano seguinte, a própria Mercedes Sosa expõe como naquele momento os laços entre Argentina e Chile se estreitavam, fazendo inclusive referência ao já citado concerto realizado no Luna Park de Buenos Aires:

Esta é a primeira vez que atuo ante o público chileno, já que o ano passado quando me trouxe o canal 13, cantei somente frente às telas de televisão. Posteriormente ninguém havia se interessado em me

²⁶² Mercedes SOSA. *Homenaje a Violeta Parra*. Argentina – Philips, 1971.

²⁶³ *El Musiquero* publicou nota elogiosa referente ao lançamento de *Homenaje a Violeta Parra* no Chile, intitulada “Un lindo Long Play”, em que destaca como “o álbum que une a dois grandes artistas da canção americana é na verdade um ato e as canções de Violeta Parra tomam um novo sabor na voz plena e segura de Mercedes Sosa. Uma boa ideia levada excelentemente à prática”. *El Musiquero*, n. 166, 1972.

trazer até agora, que me convidou o Governo chileno, isto seguramente porque eu era desconhecida (...) a causa de fundo de tudo isso era a ausência de laços entre os artistas de lá e daqui. Esta ponte que agora está se formando nunca antes havia sido criada. Na Argentina queremos muito aos artistas chilenos. Os meninos do Quilapayún são adorados. Era incrível ver no Luna Park a gente dançando de pé La Batea. Recentemente foi Víctor Jara com grande êxito e eu me sinto orgulhosa por haver sido difusora de suas canções²⁶⁴

Depois do sucesso de *Homenaje a Violeta Parra*, Mercedes Sosa lançou em 1972, pela Philips, *Hasta la Victoria*²⁶⁵, álbum que reflete bem esse momento de aprofundamento do intercambio e aproximação entre os compositores e intérpretes da *nueva canción* de Argentina, Chile e Uruguai, uma vez que traz músicas de compositores argentinos como Atahualpa Yupanqui, María Elena Walsh, Armando Tejada Gomez e César Isella, uma composição do chileno Víctor Jara (“Plegaria a un labrador”), duas do uruguaio Aníbal Sampayo (“Hasta la victoria”, que dá título ao álbum, e “Cruzando por la ciudad”) e uma do também uruguaio Alfredo Zitarrosa (“El violín de Becho”).

Mas no mesmo ano de *Hasta la Victoria* ocorreu o lançamento, novamente pela gravadora Philips, daquele que foi o disco mais representativo deste projeto de unidade continental na década de 1970: o disco *Cantata Sudamericana*²⁶⁶, que tinha Mercedes Sosa como intérprete e era resultado da colaboração entre o músico e pianista Ariel Ramirez²⁶⁷, autor das músicas, e o historiador Félix Luna, autor das letras, fruto de uma ampla pesquisa de sonoridades do continente americano.

A parceria de Ariel Ramirez com Félix Luna resultou em três discos lançados pela Philips: *Los caudillos* (1966), *Mujeres argentinas* (1969) e *Cantata Sudamericana* (1972). Este último nos interessa mais de perto, pelo fato de se tratar

²⁶⁴ “Mercedes Sosa: ‘Violeta es un éxito’”. *El Musiquero*, n. 155, 1972, p. 16

²⁶⁵ Mercedes SOSA. *Hasta la victoria*. Argentina – Philips, 1972.

²⁶⁶ Mercedes SOSA. *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

²⁶⁷ Ariel Ramirez, pianista, um dos mais importantes nomes do folclore argentino, começou sua carreira em 1943, como intérprete principalmente de canções folclóricas sul-americanas, e em 1946 a gravadora RCA Victor lançou o primeiro 78rpm com suas obras. Sua vinculação com a gravadora se estendeu até 1956, com 21 compactos gravados. Em 1950, Ariel Ramirez viajou para a Europa e por quatro anos apresentou-se em casas de espetáculo de vários países como intérprete de canções argentinas e sul-americanas. Em 1954 retornou da Europa e se instalou no Peru, onde teve estreito contato com a música folclórica local. Só retornou à Argentina no ano seguinte, quando organizou a *Compañía de Folklore Ariel Ramirez*, que durou mais de duas décadas e percorreu todo o interior do país, além de ter realizado turnês na Europa. Em 1961, passou a integrar o elenco da gravadora Philips, onde estreou com o disco *Danzas Folklóricas Argentinas* e por onde lançou suas principais obras, inclusive *Misa Criolla*, de 1964, maior êxito de sua carreira.

de um ambicioso projeto de construir uma obra que, a partir de ampla pesquisa de sonoridades e de história, recuperasse a “essência” do continente sul-americano e, a partir disso, contribuísse para a luta por sua libertação. O texto da contracapa do disco expõe de maneira bastante clara os objetivos da obra:

Ainda que “*Cantata Sudamericana*” se componha de unidades independentes, a obra inteira está nutrida de intenção comum: valorizar os elementos estéticos, étnicos e espirituais próprios da Sudamérica, aquilo que constitui a ancestral essência do continente, para projetá-lo para sua libertação. Exaltar sua autenticidade para que sua pacífica emancipação chegue desde uma fidelidade profunda a seu próprio ser.²⁶⁸

O projeto passava pela questão da “autenticidade”, propondo a busca do verdadeiro “ser” da América do Sul. E havia também uma perspectiva de retomada do passado, da história do continente, e de compreensão e reelaboração desse passado no presente, de modo a construir as bases do futuro de libertação, como se explicita no texto da contracapa:

A bandeira que há que alçar é a Sudamérica mesma: seu passado índio e espanhol, seu presente frustrado e não obstante rico em esperanças, seu futuro de plenitude, liberdade e justiça. Para que os povos da Sudamérica marchem para este futuro com uma lúcida consciência de sua luta e um apego cativante ao que é seu, se compôs, escreveu e interpretou “*Cantata Sudamericana*”: uma mensagem musical e poética da Argentina dirigida fraternalmente aos homens e às mulheres deste continente nosso, que oferece ao mundo, desde o hemisfério austral, sua misteriosa forma de coração alargado.²⁶⁹

A busca da “essência” do continente se insere, portanto, no projeto político de defesa da luta pela libertação. E a obra se apresenta como um chamado que parte da Argentina conclamando todos os “irmãos” dos outros países a se juntarem a essa luta.

Para esse projeto, Ramirez e Luna contaram novamente com a participação de Mercedes Sosa, que já havia dado voz ao projetor anterior da dupla, *Mujeres argentinas*. A concepção do disco passava por uma pesquisa de sonoridades e de

²⁶⁸ Ariel RAMÍREZ; Félix LUNA. Texto da contracapa do disco *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

²⁶⁹ Ariel RAMÍREZ; Félix LUNA. Texto da contracapa do disco *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

instrumentação, o que exigiu também a reunião de um variado conjunto de músicos²⁷⁰. A concepção do disco, em consonância com os ideais do *nuevo cancionero*, buscava a atualização da tradição, o cruzamento de elementos tradicionais e folclóricos, a partir da incorporação de instrumentos típicos e indígenas (charango, quena, requinto, cuatro), com influências modernas, marcadas pelo uso de instrumentos como piano, órgão e baixo. Havia uma preocupação com a “fidelidade” aos elementos típicos, mas essa busca da “autenticidade” não impedia o desejo de atualização e de incorporação de novos ritmos e sonoridades. Seria justamente esses complexos cruzamentos que permitiriam compor um quadro da música da “Sudamérica”.

O disco abre com a canção “Es Sudamérica mi voz”, descrita pelos próprios autores como “uma dramática profissão de fé no futuro do continente”. Nas palavras do texto da contracapa do disco:

Se trata de uma criação livremente concebida sobre a base de ritmos sudamericanos sem localização espacial concreta. Com o acompanhamento de instrumentos típicos como o cuatro, o requinto, o charango, as maracas, a guitarra e as tumbadoras, Mercedes Sosa avança por sonoridades que tem reminiscências do Oriente boliviano, das planícies venezuelanas ou do particularíssimo clima guarani. Canção de fé “na gente simples como você e eu”, suas sequências parecem pedir o canto uníssono das vozes anônimas de todo o continente.²⁷¹

A canção é apresentada como um apanhado de várias manifestações de diferentes partes do continente, criação livre a partir da base de “ritmos sudamericanos”. E é uma convocação pela união de todo o continente, de todas as suas “vozes anônimas”. Após uma longa introdução fortemente marcada pelo cravo de Ariel Ramirez e pela percussão, uma súbita interrupção marca a entrada do canto solene de Mercedes Sosa, interpretando uma letra que abre com uma afirmação de identidade: “Americana soy” e reafirma, mais uma vez, a imagem positiva do “mestiço”, tomado como expressão da unidade desejada (“Vibran en mi / milenios índios / y centurias de español. / Mestizo corazón”). Do encontro entre índios e

²⁷⁰ Ao piano e cravo o próprio Ariel Ramírez, acompanhado de Kelo Palacios (charango), Raúl Mercado (Quena), George Kenny (órgão), Gustavo Fernández (requinto), Santiago Bertiz (cuatro e violão), Domingo Cura, León Jacobson e Enrique Roizmer (percussão), Oscar Além (baixo), o conjunto vocal Los Arroyeños e ainda um “asesor para ritmos tobas” Raúl Cerrutti.

²⁷¹ Ariel RAMÍREZ; Félix LUNA. Texto da contracapa do disco *Cantata Sudamericana*. Argentina – Philips, 1972.

espanhóis, processados harmonicamente na figura do mestiço, se constitui a identidade sul-americana exaltada no refrão:

No canta usted, ni canto yo
 es Sudamérica mi voz.
 Es mi país fundamental
 de norte a sur, de mar a mar.
 Es mi nación abierta en cruz,
 doliente América de Sur
 y este solar que nuestro fue
 me duele aquí, bajo la piel.

A segunda faixa do disco, intitulada “Canta tu canción”, é uma “bossa nova”, gênero tomado pelos compositores como característico do país abordado na canção: o Brasil. Diante de “Es sudamérica mi voz”, em que se define a Sudamérica como encontro de índios e espanhóis, “Canta tu canción” é uma tentativa de incluir o “hermano” que acabou de fora – o Brasil –, além de ser, nas palavras dos compositores, “uma afirmação de confiança na voz inteira e plena dos povos, um tácito chamado a cantar com todo o espírito para não renunciar ao privilégio mais bonito do ser humano: sua liberdade”.

A referência ao Brasil, descrito como “esta grandeza muy cerca de mí”, se dá a partir de clichês como o “samba”, a “negra macumba”, as “favelas”, o “carnaval”. E a canção termina chamando os brasileiros para fazer parte da unidade:

Perfil del continente
 Canta igual que yo
 Gigante amigo mio,
 Canta tu canción

Os próximos quatro temas do disco abordam espaços distintos do continente sul-americano: em “Antigos dueños de flechas”, elaborada a partir de estudos de Ariel Ramírez sobre a música toba e que incorpora uma série de instrumentos indígenas, os povos nativos são enaltecidos, não como “uma expressão arqueológica nem um lamento nostálgico”, mas sim “uma afirmação do retorno triunfal dos aportes autóctones na construção da cultura própria da Sudamérica”. Em seguida, aparece “Pampa del sur”, que incorpora no quadro da unidade traçado os pampas. Segue-se então “Acércate cholito”, um “vals peruano” que remete a “Lima colonial”, e “Oración al sol”, canção solene que mais uma vez traz os elementos indígenas.

A penúltima canção do disco tem o curioso título de “Sudamericano en Nueva York”, e trata “da nostalgia de todos aqueles que se foram e sonham, no entanto, com voltar”. A letra da canção narra a vida do sudamericano em Manhattan, a sua inadequação à cidade e a nostalgia de sua terra de origem. A canção coloca, claramente, o “outro” da Sudamérica como os Estados Unidos, país em tudo distinto da América do Sul, e em que o “sudamericano” se sente absolutamente deslocado.

O disco termina de forma “triunfal e fervorosamente”, nas palavras de Ramirez e Luna, com a canção “Alcen la bandera”, que convoca os sudamericanos a agir imediatamente, para que “alcen la bandera y conquistemos hoy la liberación”:

Ándele paisano y conquistemos
Ya la liberación, hoy la liberación
Díganlo como yo: ya la liberación

Cantata sudamericana é, deste modo, um dos mais ambiciosos projetos a tratar da discussão sobre uma identidade continental pela canção. Aqui se encontram vários dos elementos que, como vimos, caracterizam as canções sobre a unidade desde o início dos movimentos de *nueva canción* na década de 1960.

Com “Canción con todos”, os três discos *América joven* e *Cantata Sudamericana*, a Argentina se coloca neste momento de intensas conexões como um dos principais polos de reflexão sobre a questão da unidade, consolidando definitivamente o projeto do *nuevo cancionero* argentino, já anunciado desde o seu manifesto fundador, de se projetar como um movimento de proporções continentais.

3.6. Golpes militares e a crise do projeto da *nueva canción*

Que ya está la alborada
despertando tus sueños
y se aclara lo oscuro,
en el canto de mi pueblo
(...)

Si la muerte me lleva,
no ha de ser para siempre

(“Alcen la bandera”, Félix Luna e Ariel Ramírez)

Nos primeiros anos da década de 1970, as conexões entre os artistas engajados latino-americanos chegaram ao seu auge, num momento de crescente esperança nas possibilidades de mudança e revolução e de militância explícita dos artistas. Mas se toda essa atividade provocava a euforia da esquerda, que assistia ao despertar de um novo universo cultural transformador, ela também chamava atenção das forças mais conservadoras e reacionárias que, neste momento, já se articulavam em busca de meios para por fim a esta escalada revolucionária.

O ano de 1973 significou um corte radical no processo de construção de pontes e conexões que pusessem em diálogo os artistas de toda a América Latina. O golpe militar no Uruguai significou o fechamento final do país após um longo processo de escalada autoritária, e o golpe militar no Chile, sob a liderança do general Augusto Pinochet, representou o fim da tentativa de construção de uma “via chilena” para o socialismo proposta pela *Unidade Popular*.

Os impactos dos golpes militares se fizeram sentir imediatamente pelos artistas engajados nos dois países. No Uruguai, a música dos integrantes da *canción protesta* foi imediatamente proibida. Braulio López, de Los Olimareños, parte para o exílio em 74, se instalando primeiro em Córdoba, na Argentina, onde acabou preso, e partindo depois para a Espanha. Pepe Guerra, seu companheiro de dupla, resistiu algum tempo no Uruguai, mas acabou também se exilando na Espanha, onde o duo se reencontrou. Alfredo Zitarrosa também resistiu algum tempo, mas partiu para o exílio, primeiro na Argentina, depois Espanha e México. Daniel Viglietti, que já havia sido alvo da repressão, também partiu primeiro para a Argentina e depois para Paris.

No Chile, com o golpe os artistas da *nueva canción* foram alvo das ações repressivas do governo militar. Segundo Gabriela Bravo Chiappe e Cristian González Farfán:

Os integrantes da Junta, seus assessores e sua imprensa manifestaram desde o primeiro momento sua aversão e seu propósito de eliminar de raiz e para sempre as expressões da Nueva Canción Chilena, com sua carga de sensibilidade social e política e

as mudanças que seus cultores introduziram nas formas, no estilo e no conteúdo da música típica e de raiz folclórica.²⁷²

O golpe desarticulou completamente o núcleo central da *nueva canción*. Rolando Alarcón morreu pouco antes e foi poupado de assistir aos horrores da repressão. Ángel Parra acabou preso no Estádio Nacional, que se tornou um enorme campo de concentração, e posteriormente no campo de prisioneiros de Chacabuco, até que em 1974 conseguiu ser libertado, partiu para o México, e acabou se exilando na França. Isabel Parra se refugiou na Embaixada da Venezuela, de onde partiu para Cuba e depois Berlim, até se instalar definitivamente em Paris, em novembro de 1974. Patricio Manns conseguiu sair do país e viajar para Cuba, onde permaneceu até 1974, ano em que se instalou em Paris. Os integrantes do Quilapayún foram surpreendidos pela notícia do golpe durante uma turnê internacional e, impedidos de retornar a seu país, também se radicaram em Paris. O mesmo se passou com os integrantes do Inti-Illimani, que estavam na Itália quando receberam a notícia e permaneceram no país. Víctor Jara não teve a mesma sorte dos demais: foi preso no Estádio Nacional, torturado e assassinado poucos dias depois do golpe, se tornando um grande símbolo dos efeitos da violência e do terror das ditaduras do Cone Sul.

Para chilenos e uruguaios, o cerco havia se fechado completamente, e eles trataram de, a partir do exílio, se reestruturar e, de algum modo, voltar a atuar, articulando movimentos de solidariedade aos países que estavam vivendo sob ditadura e de denúncia das atrocidades destes regimes.

Dois dos principais palcos do movimento da *nueva canción* haviam sucumbido, mas na Argentina a luta ainda seguiu por mais alguns anos até ser definitivamente atingida em 1976, com o golpe militar que fechou o cerco completamente, atingindo de modo irreparável a *nueva canción*.

A experiência do exílio, ao aglutinar em alguns centros, principalmente Paris, artistas de vários países com trajetórias artísticas e políticas coincidentes, também significou um momento importante de conexões e de gestação de projetos baseados na ideia de uma unidade continental. No entanto, essas experiências no exílio

---

²⁷² BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009, p. 7.

implicam outra série de questões e problemas que extrapolam os limites desta pesquisa.

No entanto, neste mesmo período em que ocorriam os golpes militares e os artistas do Cone Sul viviam a primeira etapa de suas experiências de exílio, se deu o lançamento de uma série de álbuns em Cuba que reuniam parte significativa da produção dos artistas do *Grupo de Experimentación Sonora*, que também trazia fortes marcas do projeto americanista.

3.7. A produção discográfica do *GESI* e o projeto de unidade latino-americana

“Realizaron la labor
de desunir nuestras manos
y a pesar de ser hermanos
nos miramos con temor
(...)
Qué distancia tan sufrida,
qué mundo tan separado”

(“Canción por la unidad latinoamericana”, Pablo Milanés)

Uma das características marcantes do processo revolucionário cubano foi o desenvolvimento de uma política cultural marcada por ações que visavam a centralização e o corporativismo no meio artístico. Um dos principais mecanismo de implantação dessa política foi a criação de instituições que coordenavam as atividades de um setor e as submetiam ao controle do *Consejo Nacional de Cultura* e, por conseguinte, do *Partido Comunista*.

Essas medidas de centralização atingiram também a indústria fonográfica e os mecanismos de produção e difusão de música na ilha. Instituições como o *Instituto de Derechos Musicales* (1960), o *Instituto Cubano de Radiodifusión* – ICR (1962), e a *Empresa de Grabaciones y Ediciones Musicales* – EGREM (1964), passaram a controlar os procedimentos de registro de canções, de produção e gravação de discos e de divulgação da produção musical. No entanto, esse novo

sistema não deu conta de substituir com eficiência a estrutura comercial capitalista existente antes da revolução. Conforme aponta Mariana Villaça:

Nesse contexto, as gravadoras comerciais foram extintas, assim como as pesquisas de mercado sobre as preferências populares, a publicidade artística, as turnês individuais e toda forma de intermediação entre o meio fonográfico e o público que sugerisse alguma associação com o “mercado capitalista”. Efetuou-se uma grande centralização dos sistemas de produção, gravação e distribuição, medida que acarretou um grave problema operacional, agravado na década seguinte, e que conferiu grande morosidade ao sistema: poderia levar até cerca de dois anos a espera à qual os músicos se submetiam para obter o aval necessário à gravação de suas obras. Além dessa dificuldade, outras surgiriam ao longo da década, como o acesso a equipamentos e instrumentos importados, discos, aparelhos de som e outros bens relacionados à indústria fonográfica.²⁷³

As dificuldades burocráticas e as limitações materiais decorrentes da dependência dos artistas em relação às estruturas estatais fizeram com que as primeiras obras registrando a produção do *Grupo de Experimentación Sonora* só fossem editadas depois da institucionalização do movimento da *nueva trova*, em 1972.

Entre 1973 e 1975, a EGREM lançou uma série de sete discos coletivos²⁷⁴ que registravam as principais obras dos artistas ligados ao *Grupo de Experimentación Sonora*. Nestes discos, que evidenciam bastante a diversidade e o experimentalismo da produção cubana, aparece com destaque a discussão acerca da unidade latino-americana. Um exemplo bastante claro da importância conferida à identidade continental é a canção “América: tu distancia”, de Pablo Milanés, gravada no álbum *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 3*, de 1973.

A canção, interpretada por Pablo Milanés com acompanhamento de violão e de sopros, tem como centro, como já indica o título, a ideia da distância e, junto com ela, a imagem da separação. É a distância que separa a “América” que se refere a canção. A “América” seria originariamente unida, mas algo a teria separado. E o

²⁷³ Mariana Martins VILLAÇA. *Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004, p. 50.

²⁷⁴ Os discos, todos lançados pela EGREM, foram: *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1973), *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1974), *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 2* (1975), *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 3* (1975), *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 4* (1975), *El hombre de Maisinicú* (1975) e *Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC* (1975).

instrumento fundamental para a separação seria o “cerceamento do pensamento”. A canção termina apontando para outra possibilidade, “reafirmando nuestra fe, de ser”:

Con la distancia hoy quedan siglos por perder,
sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender,
y sin la distancia, vamos caminando,
vamos reafirmando nuestra fe, de ser.

Logo depois do lançamento dos álbuns coletivos do GES, começam a ser editados os primeiros álbuns individuais dos membros do grupo. Em 1976 foi a vez de Pablo Milanés estrear com o álbum homônimo *Pablo Milanés*, que aqui nos interessa particularmente por trazer aquela que é talvez a mais expressiva canção sobre a unidade do continente: “Canción por la unidad latinoamericana”, concebida como verdadeiro hino do continente unido.

Reaparecem em “Canción por la unidad latinoamericana” as imagens centrais de “América: tu distancia”: a “distância” e a “separação”. Toda a canção se articula em torno de uma oposição central entre as ideias de separação e de unidade, de união e distância. A existência dessas duas forças em confronto, essa oposição entre dois polos, se transfigura também na melodia, marcada por duas partes distintas que se alternam ao longo de toda a canção. Outro aspecto importante na construção da canção é a instrumentação, o arranjo e orquestração. Há no plano musical um progressivo adensamento da massa sonora. A canção começa com uma introdução apenas com violão, ao começar a parte cantada entram piano e baixo, seguido pelo entrar paulatino dos demais instrumentos. Esse progressivo adensar reflete no plano musical a ideia de uma narrativa em desenvolvimento, de um processo evolutivo em marcha.

A letra parte do “nascimento do mundo”, quando teria havido um instante em que pareceu possível a superação da separação e da distância; mas as mãos acabaram desunidas e o temor se instalou entre aqueles que, em origem, eram irmãos. O triunfo da desunião instalou, fundamentalmente, uma condição de subserviência, de submissão, de “escravidão” e “servidão”. Mas todo esse mundo descrito até então, marcado pelas imagens da “distância” e da “separação”, será transformado. Veio a “liberação”, e o agente desta “liberação”, o sujeito da transformação, é a “Revolução”.

A canção termina, fortemente marcada pela presença do coro que ganha cada vez mais força, com a apresentação do panteão fundamental da nova era: Bolívar, Martí e Fidel. No começo de tudo está Bolívar, aquele que “lanzó una estrella”; no meio do caminho está Martí, que fez a estrela “brilhar”; e, completando o caminho, está Fidel, aquele que terminou o processo, aquele que o “dignifico”.

Pablo Milanés constrói uma impressionante narrativa da América Latina “revolucionária”, e de seu caminho da “separação” à “unidade”. Esta canção mostra, talvez de forma mais complexa que qualquer outra, como o projeto político revolucionário incorporou e tomou como bandeira a defesa de uma unidade continental.

No entanto, ela representou também um dos últimos suspiros deste projeto, já que foi lançada no mesmo ano do golpe militar na Argentina, que representou o fechamento definitivo da repressão e da censura que conseguiu desarticular o projeto da *nueva canción latino-americana*. O clamor de Pablo Milanés, nesse momento, já significava um chamado à reação, à reorganização dos artistas em torno de um movimento de combate às experiências autoritárias que haviam tomado conta da América do Sul.

No entanto, este momento não marca o fim deste projeto. A utopia de uma América Latina unida pela canção continuou, ao longo dos anos 1970, com a luta contra os governos autoritários empreendida a partir do exílio e por aqueles que conseguiram permanecer em seus países, e ainda teve desdobramentos nos anos 1980, principalmente no contexto dos processos de redemocratização, que permitiram a volta da maioria dos artistas exilados a seus países. Mas estes desdobramentos colocam uma série de outras questões que extrapolam os limites desta pesquisa.

No entanto, cabe ainda enfrentar uma última questão: qual o lugar do Brasil nesta longa história de conexões transnacionais que vim apresentando até aqui? Neste caminho, nos deparamos com alguns momentos em que, por iniciativa de algum dos artistas dos países vizinhos, o Brasil aparecia em meio ao emaranhado de conexões que constituíram as complexas redes que articularam os movimentos de canção engajada da América Latina. Mas, e pelo lado dos artistas brasileiros, houve também tentativas de se aproximar desses diálogos e de se inserir nestes circuitos? É essa a questão enfrentada no próximo capítulo.

4. CAPÍTULO 4. “EL CANTO DE USTEDES QUE ÉS EL MISMO CANTO”: A INSERÇÃO DO BRASIL NO UNIVERSO DA CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA

4.1. A radicalização do discurso político na década de 1960 e a aproximação com a *nueva canción*

“Eu sempre quis ser contente
 Eu sempre quis só cantar
 Trazendo pra toda gente
 Vontade de se abraçar
 (...)
 Mas um dia tudo mudou
 a vida se transformou
 e a nossa canção também”

(“De serra, de terra e de Mar”, de Geraldo Vandré)

O surgimento da *bossa nova*, em 1959, marcou um grande ponto de inflexão na canção popular brasileira, impondo um novo modo de lidar com a tradição musical nacional e um modelo de modernidade musical que foram determinantes no que diz respeito à formação de propostas de canção engajada. Nesse sentido, a *bossa nova* pode ser apontada como um elemento importante para marcar um afastamento da produção engajada brasileira em relação à trajetória dos demais países da América Latina, onde os processos de formação da canção engajada passaram sempre por movimentos de renovação do que era entendido como “folclore”. Como defende Marcos Napolitano, “a bossa nova foi o filtro pelo qual antigos paradigmas de composição e interpretação foram assimilados pelo mercado musical renovado dos anos 60”²⁷⁵.

---

²⁷⁵ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 27.

A primeira metade da década de 1960 foi marcada por uma forte ebulição das esquerdas no Brasil, inflamadas pelas esperanças que se criaram principalmente com as possibilidades de mudança colocadas pelas reformas de base propostas pelo governo João Goulart. Essa efervescência teve grande impacto no campo cultural, e atingiu também a canção popular, marcando um momento de questionamento da *bossa nova* por uma parte de seus artistas mais atentos às questões políticas, que passaram a defender uma revisão de alguns de seus paradigmas. Uma das principais críticas apresentadas por esses compositores mais críticos ao modelo predominante dentro da produção “bossanovista” era em relação às temáticas e às letras, uma vez que seria preciso adequar as canções ao novo momento em que era necessário conscientizar o “povo” de seu papel nas mudanças em curso. Como afirma Marcos Napolitano:

A proposta das Reformas de Base como estratégia para superar a crise social e econômica que o país mergulhou, em 1961, foi um elemento perturbador na utopia de atualização sociocultural que a bossa nova representava. Era preciso conscientizar e integrar os setores sociais marginalizados pelo desenvolvimento capitalista, e a cultura tinha um papel importante neste processo. O excessivo “otimismo” da bossa nova passou a ser repensado. Setores do movimento estudantil, uma das maiores expressões da esquerda nacionalista, perceberam o potencial da bossa nova junto ao público estudantil. Tratava-se, pois, de politizá-la.²⁷⁶

Um dos marcos deste processo de ruptura no interior da *bossa nova* é a canção “Zelão”, de Sérgio Ricardo, gravada pelo compositor no segundo disco de sua carreira²⁷⁷, *A bossa romântica de Sérgio Ricardo*²⁷⁸, lançado pela Odeon em 1960. “Zelão”, que conta a história de um morador do morro que teve seu barraco destruído por uma enchente, e ressalta a solidariedade popular (“Todo morro entendeu / quando o Zelão chorou / ninguém riu nem brincou / e era carnaval”), pode ser apontada como uma espécie de marco inaugural da canção engajada brasileira, iniciando um caminho de politização que se intensificaria ao longo dos próximos anos.

²⁷⁶ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 22.

²⁷⁷ A estreia fonográfica de Sérgio Ricardo se deu com o álbum *Dançante nº 1*. Brasil – Todamérica LPP-TA-332, 1958. Neste disco, Sérgio Ricardo atuava majoritariamente como intérprete, sendo que apenas três canções eram de sua autoria (“3D”, “Máxima culpa” e “Puladinho”).

²⁷⁸ Sérgio Ricardo. *A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo*. Brasil – Odeon, MOFB 3168, 1960.

No ano seguinte, foi a vez do lançamento de “Quem quiser encontrar o amor”, de Carlos Lyra e Geraldo Vandré ²⁷⁹, mais um dos marcos dessa tentativa de reinventar a *bossa nova*, a partir de mudanças como a introdução da crítica social nas letras e a busca da incorporação de sonoridades tidas como representativas da “tradição” nacional, especialmente o samba “do morro”, de forma a criar o que começou a se chamar de “bossa nova participante” ou “bossa nova nacionalista”.

Essas duas canções criaram “uma variante do paradigma bossanovista, lançando as bases para uma canção ‘nacionalista e engajada’, mas que incorporava parte das ‘conquistas’ estéticas da bossa nova” ²⁸⁰. Nesse mesmo ano, Sérgio Ricardo gravou a parceria de Geraldo Vandré e Carlos Lyra, no disco *Depois do amor* ²⁸¹, promovendo o encontro dos três autores que podem ser considerados os maiores expoentes dessa primeira fase da canção engajada brasileira.

Esse “cisma” na bossa nova se cristalizou em novembro de 1962, com a realização do famoso concerto da *bossa nova* no Carnegie Hall, em Nova York. A partir desse momento, quando a *bossa nova* conseguiu consolidar um espaço no mercado norte-americano, se define efetivamente uma cisão entre a *bossa nova* “jazzística”, dos compositores que acentuavam a influência do jazz e se voltavam para a inserção no mercado norte-americano, e a bossa nova “nacionalista”, daqueles que se dedicaram à incorporação de gêneros da “tradição” musical brasileira, principalmente o samba, na elaboração de canções com conteúdos políticos.

Esse processo de formação da “bossa nova nacionalista” se consolidou definitivamente em 1963, com o lançamento dos álbuns *Depois do Carnaval*, de Carlos Lyra, editado pela Philips ²⁸², e *Um senhor de talento* ²⁸³, de Sérgio Ricardo, lançado pelo selo Elenco, discos que “propondo a utilização do material folclórico

---

²⁷⁹ A canção foi gravada por Carlos Lyra em *Depois do carnaval. O Sambalanço de Carlos Lyra*. Brasil – Philips, 1963, e por Geraldo Vandré em *5 anos de canção*. Brasil – Som maior 303.2001, 1966.

²⁸⁰ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 34.

²⁸¹ Sérgio Ricardo. *Depois do Amor*. Brasil – Odeon, MOFB 3239, 1961. Neste álbum Sérgio Ricardo atua apenas como intérprete, sem gravar nenhuma canção de sua autoria.

²⁸² Carlos Lyra. *Depois do carnaval. O Sambalanço de Carlos Lyra*. Brasil – Philips, 1963

²⁸³ Sérgio Ricardo. *Um Sr. Talento*. Brasil – Elenco ME-7, 1963.

sem abandonar o intimismo da bossa nova, lançaram as bases musicais (e ideológicas) para o tipo de música que irá se desenvolver na era dos festivais” ²⁸⁴.

Esse projeto musical de Sérgio Ricardo de uma canção comprometida politicamente, mas que não abria mão de certa sofisticação formal, orientada pela estética da *bossa nova*, mas incorporando o universo sonoro “popular”, encontrou também espaço no cinema. Além de seus próprios filmes ²⁸⁵, Sérgio Ricardo foi o responsável pelas trilhas sonoras de dois dos mais importantes marcos do cinema novo: os filmes *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. Ao compor as trilhas sonoras desses filmes, Sérgio Ricardo se consagrou definitivamente como compositor engajado, além de ter sua obra projetada internacionalmente, chegando inclusive, como vimos, aos ouvidos dos compositores da *nueva canción latino-americana*, em um dos primeiros sinais de inserção do Brasil nos circuitos da canção engajada da América Latina.

Mas essa efervescência de uma cultura de esquerda nos primeiros anos da década de 1960 sofre uma brusca ruptura com o golpe de 1964, que representou uma grande derrota política da esquerda e, principalmente, da estratégia aliancista do *Partido Comunista Brasileiro* (PCB). No entanto, a derrota política implicou, paradoxalmente, num fortalecimento do campo cultural, num “triumfalismo” cultural da esquerda, até porque a cultura passou a ser um dos únicos espaços possíveis de atuação e manifestação da oposição.

O pós-golpe significou o momento em que, como afirma Marcos Napolitano, “o projeto da ‘bossa’ nacionalista dividiu-se em várias frentes. No panorama musical ‘engajado’, novos compositores, novos materiais sonoros e padrões de interpretação foram surgindo, à medida que o mercado musical se tornava mais complexo e amplo” ²⁸⁶. Os “festivais da canção”, transmitidos pela televisão, foram o espaço privilegiado para a consagração de artistas como Vandrê e Sérgio Ricardo, mas também possibilitaram o surgimento de uma série de novos artistas, que passaram a representar a linha de frente da canção engajada nacional, como Edu Lobo e Chico

²⁸⁴ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 52.

²⁸⁵ Sérgio Ricardo também atuou como cineasta, escrevendo os roteiros, dirigindo e compondo as trilhas sonoras dos filmes *Menino da Calça Branca* (curta-metragem, 1961); *Esse mundo é meu* (1964); *Juliana do Amor Perdido* (1968) e *A noite do Espantalho* (1973).

²⁸⁶ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 105.

Buarque. Foi também no contexto dos “festivals da canção” que Elis Regina se consagrou como grande intérprete, e que surgiu para o grande público Milton Nascimento, duas figuras que, como veremos mais adiante, tiveram papel fundamental, nos anos 1970, para a inserção do Brasil nos diálogos da canção engajada latino-americana.

Os “festivals da canção” foram ainda o espaço privilegiado para o surgimento de uma nova proposta que acabaria por reequacionar toda a discussão sobre os rumos da moderna música popular brasileira, além de trazer novos encaminhamentos para a questão do engajamento político: o *tropicalismo*.

Neste sentido, foi especialmente importante e simbólico o *III Festival da Música Popular Brasileira*, realizado entre setembro e outubro de 1967, pela TV Record, no qual foram premiados os artistas que se tornaram os principais nomes da moderna música popular brasileira: Edu Lobo, Gilberto Gil, Chico Buarque, Caetano Veloso, Elis Regina ²⁸⁷. Também os artistas pertencentes ao primeiro momento da canção engajada marcaram presença no festival: Geraldo Vandré teve classificada para a final “Ventania”, e Sérgio Ricardo, “Beto bom de bola”, cuja apresentação resultou no fatídico episódio em que, diante da rejeição do público à sua canção e às vaias que o impediam de cantar, Sérgio Ricardo quebrou seu violão e o atirou contra a plateia, gesto que causou sua desclassificação no festival e também teve grande impacto em sua carreira, marcando um rompimento com o público e também um afastamento dos circuitos comerciais ²⁸⁸.

O ano de 1968 pode ser apontado como o ponto culminante desse processo. Além de marcar, no campo político, uma guinada definitiva de muitos grupos de esquerda para a luta armada, acreditando numa impossibilidade da resistência pacífica diante do contexto repressivo instaurado, foi o ano da explosão tropicalista e também do auge da radicalização da canção engajada.

Foi justamente nesse momento crítico que se deram os primeiros esboços de aproximação, por parte da canção engajada brasileira, que se radicalizava, com o universo da *nueva canción*, movimento representado fundamentalmente pelo disco

²⁸⁷ A classificação do festival foi a seguinte: 1º. Lugar – “Ponteio” (Edu Lobo / Capinam); 2º. Lugar – “Domingo no parque” (Gilberto Gil); 3º. Lugar – “Roda viva” (Chico Buarque); 4º. Lugar “Alegria, alegria” (Caetano Veloso). Elis Regina foi premiada como melhor intérprete, cantando “O cantador” (Dori Caymmi / Nelson Motta).

²⁸⁸ O episódio do violão é minuciosamente descrito por Sérgio Ricardo em seu livro *Quem quebrou meu violão*. Rio de Janeiro: Record, 1991.

Canto Geral ²⁸⁹, gravado por Geraldo Vandré. Deixando de lado o referencial da *bossa nova*, hegemônico na produção engajada brasileira, Vandré buscou uma aproximação estética com os paradigmas da *nueva canción*, tentando criar uma versão brasileira da canção engajada latino-americana. Segundo Marcos Napolitano:

A sonoridade de *Canto Geral* apresentava um elemento bastante singular: entre todos os matizes da canção engajada brasileira, esse conjunto de canções era o que mais se aproximava da Nueva Canción latino-americana (harmonias consoantes básicas, melodias contrastantes e pungentes, predomínio de gêneros rurais, temas poéticos portadores de uma mensagem política mais ‘explícita’ na qual os motes poéticos funcionavam como verdadeiras ‘palavras-de-ordem’ e não como desenvolvimento de narrativas sutis e impressionistas). ²⁹⁰

A partir de uma aproximação com gêneros rurais (e não com o samba ou a marcha que prevaleciam nas canções dos festivais) como a moda de viola, a guarânia e a toada, com um canto empostado e dramático, enfatizando ornamentos e a extensão vocal, distante dos padrões bossa-nova, Vandré buscava uma sonoridade próxima da canção engajada latino-americana, para o que contribuiu a participação do Trio Maraya ²⁹¹.

O disco abre com a canção “Terra Plana”, que inicia com o Trio Maraya entoando em coro o verso “Meu senhor, minha senhora” acompanhado de viola, ao que se segue um texto declamado por Vandré:

Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza, pra só trazer alegrias e não falar de pobreza. E mais, prometeram que se eu cantasse feliz, agradava com certeza. Eu que não posso enganar, misturo tudo o que vivo. Canto sem competidor, partindo da natureza do lugar onde nasci. Faço versos com clareza, à rima, belo e tristeza. Não separo dor de amor. Deixo claro que a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho, de que o poder que cresce sobre a pobreza e faz dos fracos riqueza, foi que me fez cantador.

²⁸⁹ Geraldo Vandré. *Canto geral*. Brasil – Odeon, 1968.

²⁹⁰ Marcos NAPOLITANO. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2001, p. 294.

²⁹¹ O trio era composto por Marconi Campos da Silva (voz, viola, tan-tan, arranjos instrumentais), Behring Leiros (voz, queixada de burro, reco-reco, triângulo) e Hilton Acioli (voz, violão e arranjos vocais).

Esse texto, verdadeiro manifesto, é bastante ilustrativo do tom que permeia todas as canções: a tensão entre tristeza e alegria, amor e dor, a necessidade de se comunicar claramente com o ouvinte (“faço versos com clareza”), a convicção em relação à causa defendida (“a firmeza do meu canto vem da certeza que tenho”), a exaltação do “povo”, da “pobreza” como o lugar da força.

Ao longo de todo o disco há uma convocação para a ação. Na já citada “Terra Plana”, a letra sugere “enfrentar o capitão”, e a canção termina fazendo menção a uma vida que é “dirigida pra minha vida atirar”. E o disco termina com uma canção intitulada “Guerrilheira”. Mas é em “Cantiga Brava” que o discurso sobre a ação armada é mais evidente, convocando os homens a agir (“Quem é homem vem comigo / Quem mulher fica e chora”). A canção se divide em duas partes, uma primeira, jongo com forte presença percussiva, cantada em coro pelo Trio Maraya, em que o cantador convoca os homens a segui-lo, a “andar comigo” e em que há uma referência a “balas de metralhadora”, e uma segunda parte em que o acompanhamento percussivo dá lugar a um canto declamado, acompanhado apenas por um oboé, em que o cantador exalta as “virtudes” necessárias aos homens para segui-lo, fundamentalmente a humildade (“vantagem nunca contei”) e a coragem (“Mas fugir nunca fugi / nunca abandonei meu chão”).

Apesar de representar um dos ápices da radicalização do engajamento na música popular brasileira, as canções de Vandrê foram alvo de críticas dentro das discussões das esquerdas. Walnice Nogueira Galvão, em texto originalmente publicado na revista *Aparte* do teatro da USP, no mesmo ano de 1968, propunha uma “análise ideológica” da MMPB (Moderna Música Popular Brasileira), na qual acusava a canção dita “informativa” e “participante” de criar “uma mitologia que não comprometia a agir”. E, na perspectiva da autora, Vandrê seria um dos maiores representantes daquilo que chama de discurso sobre “o dia que virá”:

Dentre os seres imaginários que compõem a mitologia da MMPB destaca-se O DIA QUE VIRÁ, cuja função é absolver o ouvinte de qualquer responsabilidade no processo histórico. Está presente num grande número de canções, onde aparece ora como o dia que virá, ora como o dia que vai chegar, ora como o dia que vem vindo. Geraldo Vandrê é um especialista.²⁹²

²⁹² Walnice Nogueira GALVÃO. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 95.

Segundo Galvão, em canções como “Aroeira”, “João e Maria” e “Ventania” (todas do álbum *Canto Geral*), Vandrê transformaria “o dia” em sujeito, “ser dotado de vontade e movimento”, o que levaria a um esvaziamento da necessidade de agir, já que “não sou eu, sujeito humano, que vou chegar lá, mas é o dia que se encaminha para mim. ‘A gente’, então, fica dispensada de agir. Quem age é o dia, ‘a gente’ se dedica apenas a registrar os agravos, enquanto o dia não vem” ²⁹³. Para Galvão seria a hora dos compositores romperem com esse discurso paralisante e produzirem uma “Marselhesa brasileira”, um hino revolucionário que chamasse a luta.

Coincidência ou não, após a publicação do artigo de Walnice Galvão, em setembro de 1968, no *III Festival Internacional da Canção Popular* (FIC), na TV Globo, Vandrê defendeu sua canção “Pra não dizer que não falei das flores (Caminhando)”, que se propunha justamente a ser um hino revolucionário, canção de barricada, de convocação à ação, a “Marselhesa brasileira”. Em “Caminhando”, as tensões que se colocavam em *Canto Geral* são retomadas, mas agora a partir de uma nova configuração, que explicita completamente o caráter de convocação à luta, e que coloca no centro a ideia de “ruptura”.

Esse auge da radicalização dos discursos de esquerda, que coincidia com a escalada das ações da luta armada, foi fatalmente atingido em 13 de dezembro, quando da edição do AI-5. Como aponta Adriano Codato:

O AI-5, em 13 de dezembro, simboliza o ponto decisivo de inflexão do regime e o momento paradigmático do processo de reforço da centralização militar do poder de Estado. Os limites severos fixados à atividade política e aos direitos civis revelam a disposição em continuar, agora em estágio superior, o ‘movimento de 31 de março de 1964’ e restringem bruscamente a possibilidade da retomada do controle civil sobre a ‘Revolução’. ²⁹⁴

Com o fechamento definitivo, Geraldo Vandrê acabou partindo para o exílio no Chile, seguindo depois para a Europa. Em 1973 retornou ao Brasil, mas nunca mais conseguiu retomar sua carreira, uma das poucas efetivamente destruídas pelo AI-5. Fechava-se, assim, esse primeiro ciclo da canção engajada brasileira,

²⁹³ Walnice Nogueira GALVÃO. “MMPB: uma análise ideológica”. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976, p. 95.

²⁹⁴ Adriano N. CODATO. “O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas”. *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 40, p. 11-36, 2004, pp. 15-6.

atingindo também as ainda tímidas tentativas de aproximação dessa produção dos modelos e propostas da *nueva canción latino-americana*. Essas tentativas de inserção nos diálogos latino-americanos por parte dos compositores brasileiros só se consolidaram efetivamente ao longo da década de 1970.

4.2. Conexões entre o Brasil e *nueva canción* no início da década de 1970

“Mi canto es americano
Es un grito, un vuelo de pájaro
Es vuelo blanco bajo el cielo
(...)
Mi camino americano
Es abrirlo de las amarras
mano en la mano del hombre”

(“Canto americano”, de Sérgio Ricardo)

O início da década de 1970 marca o momento de derrota dos movimentos de luta armada e de uma intensificação ainda maior do fechamento do regime, o que significava ampliação da repressão e da censura. Nesse contexto dos “anos de chumbo”, marcado pela desilusão e uma percepção de fechamento das possibilidades, um dos caminhos encontrados por alguns dos compositores da canção engajada brasileira para comunicar seu posicionamento político foi buscar diálogos com a produção engajada dos outros países latino-americanos, onde ainda havia certa liberdade e uma intensa atividade dos movimentos de esquerda.

Uma das primeiras tentativas nos anos 1970 de afirmação da identidade latino-americana no sentido de se inserir nos circuitos da canção engajada do continente partiu justamente de Sérgio Ricardo, vivendo então a crise motivada pelo episódio em que quebrou seu violão e o atirou contra a plateia. O compositor lançou um álbum em 1971, intitulado *Arrebentação* ²⁹⁵, fortemente marcado pelo

---

²⁹⁵ Sérgio Ricardo. *Arrebentação*. Brasil – Equipe, EQC-800002-A, 1971.

engajamento político, que aparece na própria canção que dá título ao disco, que apresenta os versos “Eu não digo, eu não posso dizer / o que vai na minha canção”.

Mas foi no álbum *Sérgio Ricardo* ²⁹⁶, de 1973, em que o discurso se radicalizou ainda mais, que o autor buscou o diálogo com os vizinhos da América Latina. A capa do disco traz uma imagem de Sérgio Ricardo do Festival de 1967, com uma tarja cobrindo a boca do compositor, referência ao mesmo tempo à severa rejeição sofrida no festival e à impossibilidade de se falar diante da censura imposta. O disco abre com a canção “Calabouço”, na qual insistentemente se repete o verso “Cala a boca moço”. “Semente”, canção que abre com os versos “cada verso é uma semente / no deserto do meu peito”, termina com os versos “*verde que te quiero verde* / mas não há verde por perto”, aparição de trecho em espanhol que prenuncia a conexão com o universo latino-americano que ocorre por intermédio da canção “Canto americano”, composição de Sérgio Ricardo em espanhol, em que cada estrofe abre com uma afirmação de identidade latino-americana: “mi canto es americano”, “mi cielo es americano”, “mi pueblo es americano”, “mi dolor americano”, “mi camino americano”, hombre hombre americano”, “vuelo blanco americano”. Naquele contexto de fechamento completo dos canais de comunicação e intensificação da censura e do controle sobre os artistas, incorporar uma referência à América Latina, e particularmente à *nueva canción latino-americana*, aparecia como saída possível para manifestar a oposição contra o regime brasileiro.

Neste mesmo período em que Sérgio Ricardo empreendia sua aproximação com a canção latino-americana, iniciava também aquele que foi talvez o mais efetivo movimento de busca de diálogo e inserção nesse universo latino-americano, empreendido pelo grupo que acabou consagrado com o nome de *Clube da Esquina*.

Milton Nascimento surgiu no cenário nacional no âmbito dos festivais da canção, tendo se consagrado nacionalmente com a apresentação de “Travessia”, sua parceria com Fernando Brant, no *Festival Internacional da Canção* (FIC) de 1967, organizado e transmitido pela TV Globo ²⁹⁷. Nesse mesmo ano gravou seu disco de estreia, intitulado *Milton Nascimento* ²⁹⁸ que, como não poderia deixar de

²⁹⁶ Sérgio Ricardo. *Sérgio Ricardo*. Brasil – Continental SLP-10093, 1973.

²⁹⁷ Neste mesmo festival, além de “Travessia” outras duas canções com letra e música de Milton Nascimento foram classificadas e apresentadas: “Morro Velho” e “Maria minha fé”.

²⁹⁸ Milton Nascimento. *Milton Nascimento*. Brasil – Ritmos/Codil, 1967. O disco contou com a participação dos músicos do Tamba Trio e os arranjos de Luiz Eça.

ser, abre com “Travessia”. Já nesse álbum de estreia é possível detectar, em diversas canções, elementos, ainda que indiretos e difusos, de um diálogo com a canção engajada. O discurso político não é explicitado e não há canções de denúncia ou de convocação à luta, mas em vários momentos aparecem referências que, no contexto fortemente polarizado e repressivo de fins dos anos 1960 e começo dos anos 1970, adquiriam inevitavelmente conotações políticas.

Márcio Borges, primeiro parceiro de Milton e um dos mais importantes nesse início de carreira, aponta em suas memórias a presença desse engajamento político nas canções e como ele acabou tendo consequências na trajetória inicial de Milton Nascimento no final dos anos 1960:

Bituca [apelido de Milton Nascimento] passou seis meses sem conseguir trabalho. Todas as portas se fechavam para aquele tipo de música e de músicos. Era o teor ideológico de nossas canções que afastava Bituca da grande imprensa e das grandes emissoras de tevê, totalmente subalternas às exigências impostas pelo regime militar. Em consequência disso, Bituca não achava lugar para tocar.²⁹⁹

Na década de 1970, novos elementos foram incorporados nas composições de Milton Nascimento e de seus parceiros, e se intensificou o processo de inovação e experimentação que marcou o grupo. O disco *Milton*³⁰⁰, de 1970, introduziu uma série de novos elementos no complexo cruzamento de referências que ia constituindo o universo do *Clube da Esquina* em formação, entre eles a referência latino-americana. O disco, que conta com os músicos do conjunto Som Imaginário³⁰¹, abre com a canção “Para Lennon e McCartney”, parceria dos irmãos Lô e Márcio Borges com Fernando Brant. Márcio Borges ressalta o clima de experimentação e a intensa participação dos músicos na concepção do disco:

Dentro do estúdio, teve hora que foi preciso quase amarrar Zé Rodrix para ele não entrar em tudo quanto era faixa, tocando órgão, flauta block tenor, ocarina, assovio de caça, flauta tenor transversa, percussão, voz, sininhos, tudo. Foi realmente uma participação de

²⁹⁹ Márcio BORGES. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, p. 225.

³⁰⁰ Milton Nascimento. *Milton*. Brasil – Odeon, 1970.

³⁰¹ O conjunto Som Imaginário era integrado por Wagner Tiso (Piano e órgão), Zé Rodrix (Órgão, Flauta, Ocarina, Percussão), Tavito (Guitarra, Violão), Frederica (Guitarra), Luis Alves (Baixo elétrico) e Robertinho Silva (bateria).

muita personalidade, a dele. Algumas de suas criações dentro do estúdio passaram a fazer parte integrante da música, como aquela divisão que prepara a segunda parte de “Para Lennon e McCartney”: Tum-dum-tum-tutum-dum... Eu sou da América do Sul... O resto do povo do Som Imaginário, Wagner, Tavito, Frederica, Luís Alves e Robertinho, estava no melhor de sua forma, com o repertório super-ensaiado.³⁰²

Com arranjo baseado na guitarra e no órgão, cheios de efeitos e distorções, e com a letra tendo como destinatários “Lennon e McCartney” como enunciado no título, a canção trata de situar o outro “lado ocidental” no contexto do “som universal” representado pela dupla dos Beatles. E o refrão da canção aponta, de maneira muito explícita, para a articulação de múltiplas identidades que se constituiu como uma marca fundamental do projeto do “Clube”: “Eu sou da América do Sul / eu sei, vocês não vão saber / mas agora sou cowboy / sou do ouro, eu sou vocês / sou do mundo, sou Minas Gerais”.

A letra afirma a identidade continental: “Eu sou da América do Sul”, mas articula esta identidade tanto com o contexto mais amplo, o “mundo”, o universal no qual se insere os Beatles de Lennon e McCartney, quanto com o local, com Minas Gerais. Essa canção demonstra claramente um dos fundamentos do projeto do *Clube da Esquina*, que é justamente a articulação de diversas identidades, e das referências que cada uma delas carrega, de modo a constituir um quadro complexo de cruzamentos em que todos os fragmentos se encontram para construir um discurso de certo modo harmonioso, que se afasta em grande medida, por exemplo, da explicitação dos contrastes e da valorização do choque entre elementos dissonantes que era o cerne do Tropicalismo.

Neste disco aparece ainda a canção “Canto latino”, parceria de Milton com o cineasta Ruy Guerra, “canto para americano”, como diz um dos versos, e que termina conectando o “irmão” e o “Hermano”, aproximados na espera da “virada”, da chegada da “primavera”:

A primavera que espero
 Por ti irmão e Hermano
 Só brota em ponta de cano
 Em brilho de punhal puro
 Brota em guerra e maravilha

³⁰² Márcio BORGES. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2004, pp. 250-251.

Na hora, dia e futuro
Da espera virar...

Mas foi em 1972, com o disco *Clube da Esquina*³⁰³, que o “grupo de minas” se articulou definitivamente em torno da figura de Milton Nascimento para produzir um trabalho fortemente marcado pelo coletivo e pela intensa colaboração entre os vários músicos participantes. E nesse complexo quadro que compunha o universo de referências do grupo, teve espaço bastante destacado a influência do “universo” latino-americano. Um elemento dessa incorporação foi a gravação no disco da canção “Dos Cruces”, de Carmelo Larrea, um clássico internacional que teve dezenas de gravações, mas cuja importância está no fato de inserir um elemento novo: o canto em espanhol. O fato de Milton cantar em espanhol simboliza, de algum modo, a quebra de uma das barreiras fundamentais que separariam o Brasil do mundo hispânico: a língua. Mas a afirmação da identidade latino-americana como componente fundamental das referências incorporadas aparece principalmente na canção “San Vicente”, parceria de Milton e Fernando Brant, canção cuja letra trata do clima de desajuste, da sensação de desconforto no mundo (“um sabor de vida e morte”, “um sabor de vidro e corte”), e abre com uma afirmação da identidade continental com o verso “coração americano”.

Esse caminho do “Clube da esquina” em direção à América Latina foi selado definitivamente no disco *Geraes*³⁰⁴, de 1976, álbum de forte tom político, expresso em canções como “Menino”, parceria de Milton com Ronaldo Bastos (“Quem cala sobre teu corpo / consente na tua morte”), e “O Que Será (À flor da pele)”, de Chico Buarque. Neste disco, aparece a gravação de Milton de “Volver a los 17”, o clássico da *nueva canción* de Violeta Parra, em dueto com Mercedes Sosa. Aqui, a canção engajada latino-americana não é apenas influência, mas é incorporada ao repertório, e tem sua presença reforçada ainda mais pela simbólica participação de Mercedes, a esta altura certamente a figura de maior projeção da *nueva canción* latino-americana. A conexão entre Mercedes Sosa e Milton Nascimento, inaugurada neste álbum, é certamente uma das mais sólidas pontes construídas nessa segunda metade da década de 1970, ligando o Brasil ao universo da *nueva canción latino-americana*.

³⁰³ Milton Nascimento. *Clube da esquina*. Brasil – Odeon, 1972.

³⁰⁴ Milton Nascimento. *Geraes*. Brasil – Odeon, 1976.

Essa abertura à América Latina se expandiu ainda mais no disco duplo *Clube da Esquina n. 2* ³⁰⁵, de 1978, auge do projeto do *Clube da Esquina*, reunindo um conjunto impressionante de músicos numa mistura em que toda a variedade e complexidade de sua música apareciam em sua plenitude. No repertório há destacado espaço para a canção latino-americana, com a gravação de mais uma canção de Violeta Parra, “Casamiento de negros”, em interpretação que incorpora a sonoridade da *nueva canción* por conta da participação do conjunto Tacuabé ³⁰⁶, e “Canción por la unidad latinoamericana”, de Pablo Milanés, cantada em duo por Milton Nascimento e Chico Buarque – que neste momento estabeleceu uma ponte fundamental com os compositores cubanos, como veremos – numa versão que mescla trechos em português e em espanhol, numa tentativa de propor um caminho de superação para a barreira linguística.

A discografia do clube da esquina apresenta, deste modo, o mais efetivo projeto de incorporação e inserção no universo da canção engajada latino-americana. A trajetória que parte das referências genéricas à América Latina, na primeira metade da década de 1970, passa pela incorporação da *nueva canción* principalmente por meio do diálogo com Mercedes Sosa, em 1976, e chega no contato com a *nueva trova* cubana, em 1978, é extremamente significativa do movimento de gradativa aproximação do Brasil em relação ao que se passava no contexto da canção engajada dos países vizinhos.

Mas, para além do projeto musical do *Clube da esquina*, a inserção definitiva do Brasil nestes circuitos da canção engajada latino-americana só se consolidou efetivamente a partir de tentativas de diálogo empreendidas por alguns dos mais destacados nomes da MPB, na segunda metade da década de 1970, momento marcado pelos primeiros movimentos rumo a uma abertura política, que culminará com a revogação do AI5, em 1978.

³⁰⁵ Milton Nascimento. *Clube da Esquina 2*. Brasil – Odeon, 1978.

³⁰⁶ O Grupo Tacuabé era formado por Eduardo Marquez (Baixo); Pipo Spera (Charango, Pandeiro); Pato Rovés (Violão; Bombo leguero), todos formados em música pela Universidade de Montevidéu.

4.3. A inserção do Brasil nos circuitos da canção engajada latino-americana na segunda metade da década de 1970

4.3.1 Elis Regina e a América Latina em *Falso Brilhante*

“Cuando parece más cerca
es cuando se aleja más.
Yo tengo tantos hermanos,
que no los puedo contar.

Y así seguimos andando
curtidos de soledad,
nos perdemos por el mundo,
nos volvemos a encontrar.

Y así nos reconocemos
por el lejano mirar”

(“Los Hermanos”, de Atahualpa Yupanqui)

Dentre as intérpretes que se projetaram na “Era dos Festivais”, sem dúvida a mais destacada foi Elis Regina, que conseguiu enorme repercussão com sua interpretação de “Arrastão”, parceria de Edu Lobo e Vinícius de Moraes vencedora do *I Festival Nacional de Música Popular Brasileira*, em 1965. Nos anos seguintes, a cantora conseguiu enorme sucesso apresentando, ao lado de Jair Rodrigues, o programa de televisão *O fino da bossa*, marco fundamental do processo de institucionalização da música popular brasileira.

No entanto, apesar do sucesso de público, Elis sempre despertou controvérsias na crítica, por conta de seu estilo grandiloquente, expressivo, bastante afastado dos padrões de canto definidos pela *bossa nova* e mais conectados com a tradição interpretativa anterior, ligada principalmente às grandes cantoras da era do rádio. Na década de 1970, a carreira da cantora foi fortemente marcada pela busca de reconhecimento de seus pares e da crítica, bem como pela necessidade de

afirmação de suas posições políticas, principalmente por conta de uma série de episódios que acabaram por tumultuar ainda mais a relação da cantora com as esquerdas.

Em 1972, o elenco da Rede Globo de televisão foi chamado a participar de uma série de atividades que marcariam o Sesquicentenário da Independência do Brasil. Como parte desse elenco, Elis Regina apareceu em propagandas de rádio e televisão cantando o hino nacional e convocando a população a participar de festejos que se realizariam em 21 de abril; além disso, participou de shows que compunham a *III Olimpíada do Exército* e, finalmente, se apresentou no programa *Sesquicentenário especial*, transmitido pela TV Globo no 7 de setembro. Essa participação da cantora em atividades oficiais vinculadas diretamente ao governo militar provocaram imediata reação de setores da esquerda, que passaram a condenar a cantora como alguém que havia sido “cooptada” pela ditadura. O cartunista Henfil, que mantinha no jornal *Pasquim* o cartum “Cemitério dos mortos-vivos”, em que “enterrava” os inimigos da esquerda e aqueles acusados de aderirem à ditadura, imediatamente “enterrou” Elis Regina³⁰⁷.

A partir desse episódio, a cantora passou a sofrer forte oposição de setores da esquerda, que passaram a condenar e patrulhar suas atividades. Procurando reagir a essa hostilidade, Elis iniciou um longo processo de mudanças em sua carreira, na tentativa de retomar o prestígio e o respeito da crítica e de seus colegas. Trocou de empresário, substituindo Marcos Lázaro por Roberto de Oliveira, que capitaneou a busca por afirmar uma imagem de cantora engajada, comprometida com temas políticos e sociais. Uma das principais ações desse projeto de reinvenção da figura pública de Elis foi a sua participação no chamado “Circuito Universitário”, uma série de shows visando fundamentalmente estabelecer um contato direto com o público estudantil, e que tinha um tom de forte comprometimento político.

Todo esse processo de mudança teve seu auge com a realização do projeto intitulado *Falso Brilhante*, um grande espetáculo que ficou em cartaz por meses e resultou num registro em LP, lançado em 1976 pela Philips. *Falso Brilhante* foi o

---

³⁰⁷ A participação de Elis Regina nas atividades do Sesquicentenário e as reações da esquerda são detalhadamente descritas e analisadas em Rafaela LUNARDI. *Em busca do “Falso Brilhante”. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

sucesso esperado: Elis reconquistou o prestígio da crítica, o aplauso do público, e se consagrou definitivamente como uma das maiores cantoras do Brasil.

O disco *Falso Brilhante* reunia, além de canções de jovens compositores como Belchior e a parceria João Bosco e Aldir Blanc, duas canções dos precursores da *nueva canción latino-americana* Atahualpa Yupanqui (“Los Hermano”) e Violeta Parra (“Gracias a la vida”). É bastante significativo que neste momento de reafirmação de seus ideais políticos e de preocupação em construir uma imagem de cantora engajada, Elis Regina tenha recorrido a dois grandes clássicos do repertório da *nueva canción latino-americana*, o que demonstra a carga simbólica e a representatividade política que esse repertório havia adquirido, e como foi apropriado por importantes artistas da música popular brasileira.

Além de Elis Regina, outra referência central da música popular brasileira deste período promoveu um importante diálogo com a canção engajada latino-americana: Chico Buarque.

4.3.2. Chico Buarque e a *nueva trova cubana*

“Vivo en un país libre,
cual solamente puede ser libre
(...)
Soy feliz,
soy un hombre feliz,
y quiero que me perdonen
por este día
los muertos de mi felicidad”

(“Pequeña serenata diurna”, de Silvio Rodríguez)

Chico Buarque foi um dos compositores que se consagrou definitivamente na “Era dos festivais”, se tornando um dos representantes mais expressivos da música popular brasileira. Sua trajetória, ao longo dos anos 1970, demonstra claramente

seu crescente engajamento político que, ainda que nunca tenha se traduzido em canções explicitamente políticas ou panfletárias, sempre esteve presente.

Chico acabou se tornando um dos alvos prediletos da censura. Logo da decretação do AI-5, ainda em dezembro de 1968, foi levado por agentes do regime ao Ministério do Exército, ficando detido para esclarecimentos, e pouco tempo depois partiu para a Europa, onde já tinha compromisso agendado, permanecendo exilado até 1970.

O retorno de Chico foi marcado pelo lançamento de compacto com “Apesar de você”, canção através da qual passava seu recado ao regime. Um dos marcos máximos da intensidade com que a censura reprimiu as atividades de Chico Buarque é o disco *Chico Canta*, lançado em 1973, que registrava as parcerias de Chico e Ruy Guerra que compunham a peça *Calabar*, e foi todo retalhado pela censura, com uma série de interferências, cortes e a omissão de palavras.

Diante disso, uma das saídas encontradas por Chico foi criar o pseudônimo Julinho de Adelaide, com o qual passou a assinar suas composições para tentar escapar da censura. Mas a pressão seguia e o compositor decidiu interromper sua agenda de shows, ficando afastado dos palcos durante o longo espaço entre 1975 e 1984³⁰⁸.

Foi nesse período de afastamento das apresentações públicas que Chico acabou estreitando suas conexões com Cuba. Segundo Humberto Werneck, a canção “O que será”, de 1976, foi composta pelo compositor:

(...) sob impacto de umas fotos da ilha que o escritor e jornalista Fernando Morais lhe mostrou. “Ele tinha ido a Cuba”, conta, “foi o primeiro jornalista brasileiro a fazer essa viagem às claras, e na volta fez lá em casa uma projeção de slides. O Fernando falava do país, a gente fazia perguntas. Para nós, tudo era novidade. Lembro até hoje daquelas imagens na parede”. Ainda com elas bem frescas na memória, Chico buscou criar algo entre o baião e os ritmos do Caribe – “um cubaião”, rotulou.³⁰⁹

Sua primeira viagem à ilha foi em fevereiro de 1978, a convite da *Casa de las Américas* para participar do júri de um prêmio de literatura. Esta viagem marcou o

³⁰⁸ Seu retorno aos palcos se deu com uma apresentação, ao lado de toquinho em dezembro de 1984, no Luna Park de Buenos Aires.

³⁰⁹ Humberto WERNECK. “Reportagem biográfica”. In: Chico Buarque de HOLLANDA. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das letras, 2006, p. 92.

estabelecimento de laços de Chico com a *nueva trova* cubana, especialmente com Pablo Milanés e Silvio Rodríguez, relações essas que se intensificarão ainda mais ao longo dos anos 1980. Na volta, Chico foi preso pelo DOPS (assim como Fernando Moraes e Antonio Callado, também jurados do prêmio) para prestar esclarecimentos ao governo sobre a viagem, e sua bagagem foi apreendida ³¹⁰.

O contato com os cubanos se expressou também na produção discográfica de Chico. Em *Chico Buarque* ³¹¹, editado pela Philips em 1978, que traz clássicos do compositor como “Cálice” e “Trocando em miúdos”, Chico gravou “Pequeña serenata diurna”, de Silvio Rodríguez ³¹², canção que abre com os versos “Vivo en un país libre / cual solamente puede ser libre” e termina com “soy feliz, soy un hombre feliz / y quiero que me perdonen / por este día los muertos de mi felicidad”. Mas ao invés de reproduzir a sonoridade original da canção, Chico a reinventa, inserindo-a na sonoridade do disco, num arranjo “bossa nova” bem condizente com as demais faixas do álbum.

A revista *Veja* noticiou o lançamento do disco, que, segundo a reportagem, recomporia “num quadro claro a carreira estilhaçada do autor que um dia foi unanimidade nacional e, no outro, não foi nada”. A matéria destaca a gravação da canção de Silvio Rodríguez:

Até mesmo uma canção em espanhol serve para compor uma outra ironia (digamos assim) curiosa, pois nesta “Pequeña Serenata Diurna”, do cubano Silvio Rodríguez, é a voz tão verde-amarela do poeta que pede emprestados os versos para cantar na língua de uma outra terra, quase de um outro mundo: Vivo en un país libre / Cual solamente puede ser libre. ³¹³

Ainda na mesma revista, os jornalistas Tárík de Souza e Regina Echeverría elegeram o álbum de Chico como um dos dez melhores do ano de 1978, mais uma vez destacando a presença da canção de Silvio Rodríguez:

Entre liberadas pela Censura, importadas da tela, palco, e inéditas em disco, Chico preparou esta feijoada completa de flagrantes

³¹⁰ “Segurança. Pelo computador”. *Veja*, n. 495, 1 de maio de 1978, p. 24.

³¹¹ Chico Buarque de HOLLANDA. *Chico Buarque*. Brasil – Philips, 1978.

³¹² “Pequeña serenata diurna” foi originalmente registrada em LP por Silvio Rodríguez em *Días y flores*. Cuba – EGREM LD3467, 1975.

³¹³ “Aos caros amigos”. *Veja*, n. 534, 29 de novembro de 1978, p. 160.

sonoros de seu país e povo, sem esquecer renegados parentescos latinos (“Pequeña Serenata Diurna”)³¹⁴

Também o conjunto MPB4, que surgiu em 1965 e cuja trajetória desde o início esteve muito ligada a de Chico Buarque, numa parceria consolidada com a apresentação de “Roda viva” no *III festival da Música Popular Brasileira* de 1967, acabou influenciado pelo contato de Chico com os cubanos, que resultou na gravação de “Pobre del cantor”, de Pablo Milanés, no álbum *Bons tempos, hein?!³¹⁵*, lançado em 1979 pela gravadora Philips. Contrariamente a Chico Buarque, os membros do MPB-4 em sua gravação foram mais fiéis à sonoridade da versão original de Pablo Milanés.

Esse processo de aproximação com os cubanos terá desdobramentos ao longo dos anos 1980, incluindo uma visita de Pablo Milanés ao Brasil. Mas há ainda um último movimento fundamental que marcou esses processos de aproximação do Brasil com a canção engajada latino-americana, uma série de iniciativas que buscaram divulgar a música latino-americana, e em especial a *nueva canción*, no Brasil.

4.3.3. A divulgação da música latino-americana no Brasil

A década de 1970 ainda assistiu a outro fenômeno importante no que diz respeito ao estabelecimento de laços entre o Brasil e a canção engajada latino-americana que foi o surgimento de algumas iniciativas que visavam à divulgação da música dos países vizinhos no Brasil, movimento do qual foi particularmente importante a criação, em 1973, do conjunto Tarancón³¹⁶.

³¹⁴ “Os melhores”. *Veja*, n. 538, 27 de dezembro de 1978.

³¹⁵ MPB-4. *Bons tempos, hein!?*. Brasil – Philips, 1979. “Pobre del cantor” foi originalmente gravada por Pablo Milanés no álbum *Canciones del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC*. Cuba – EGREM LDA-3401, 1973.

³¹⁶ Muitos músicos circularam pelo Tarancón, mas sua formação básica era composta por Sérgio Feres (Turcão), Emílio de Angeles, Jair do Nascimento (Jica) e Miriam Mirah. O grupo e sua produção musical são analisado em Tânia da Costa GARCIA. “Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez 2006, pp. 175-188.

O conjunto baseou sua carreira em apresentações para o público universitário, percorrendo todo o país. Ainda que não fossem próximos a nenhum partido político, seu forte latino-americanismo, naquele contexto de resistência ao autoritarismo, acabava por aproximar o conjunto da esquerda. Como afirma Tânia da Costa Garcia:

(...) o repertório engajado da banda atraía setores da esquerda. Ele era composto pelo cruzamento do cancionero popular brasileiro e latino-americano, tinha como proposta a integração, a invenção de uma identidade sonora capaz de legitimar o pertencimento do Brasil à cultura latino-americana.³¹⁷

Neste final da década de 1970, Tarancón gravou três discos, todos pelo selo independente Crazy Records, marcando a inserção do grupo nos circuitos “alternativos” de produção e divulgação artística. A estreia discográfica do conjunto foi em 1976, com o disco *Gracias a la vida*, baseado em um show homônimo realizado no *Teatro da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo* (Tuca) em 1975. O álbum era um grande apanhado da *nueva canción latino-americana*, com especial destaque para a *nueva canción* chilena, com canções de Violeta Parra, Víctor Jara e Rolando Alarcón.

Esse espectro de referências da *nueva canción* se ampliou ainda mais no segundo álbum do grupo, *Lo único que tengo*, lançado em 1978, que trazia versões de duas das principais canções sobre a unidade latino-americana concebidas nas décadas de 1960 e 1970: “Milonga de andar lejos”, de Daniel Viglietti, e “Canción con todos”, de César Isella e Armando Tejada Gómez, reforçando ainda mais o discurso do grupo de servir de instrumento para promover a aproximação entre os países do continente.

Em 1979 saiu o terceiro álbum do Tarancón, *Rever minha terra*, que marcava uma ruptura na obra do conjunto, iniciando um trabalho mais autoral, com canções próprias e a proposta de uma nova sonoridade. Segundo Tânia da Costa Garcia, “mesmo fiel à Nova Canção e ao folclore latino-americano, o grupo tornava sua interpretação mais original, propondo a fusão de timbres e elementos sonoros típicos do cancionero latino-americano com o universo da canção popular brasileira”³¹⁸.

³¹⁷ Tânia da Costa GARCIA. “Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez 2006, p. 180.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 184.

Esse modelo de conjunto voltado à divulgação do repertório latino-americano no Brasil lançado pelo Tarancón ainda serviu de inspiração para a criação do grupo Raíces de América, em 1979, que conseguiu bastante repercussão nos anos 1980³¹⁹.

Outra figura fundamental nesse processo de divulgação do repertório latino-americano no Brasil foi o intérprete, compositor, produtor musical e radialista Abílio Manoel. Estudante de física da *Universidade de São Paulo* (USP), Abílio Manoel foi escolhido como representante da universidade para participar do *Festival Latinoamericano de la Canción Universitaria*, realizado no Chile, em 1967, e acabou conquistando o prêmio de melhor composição com a canção “Minha rua”. A partir de então, começou uma carreira como intérprete e compositor, fortemente marcada pela busca de diálogo com a produção musical latino-americana.

Em 1969, alcançou o auge de sua popularidade ao vencer o *II Festival Universitário de Música Popular Brasileira*, transmitido pela TV Tupi, com a canção “Pena verde”, que deu título a seu segundo álbum, lançado pela Odeon em 1970³²⁰.

Mas a atuação mais importante de Abílio Manoel no sentido de divulgar a canção engajada latino-americana no Brasil teve início em 1977, quando passou a apresentar o programa de rádio *América do Sol*, transmitido aos domingos pela *Bandeirantes FM* e totalmente dedicado à veiculação da produção musical latino-americana das décadas de 1960 e 1970³²¹.

Esse programa também resultou na produção de dois discos, lançados pela gravadora Bandeirante: *América do Sol I* (1978) e *América do Sol II* (1979), coletâneas de grandes sucessos do repertório da canção engajada latino-americana. O primeiro volume abre com Mercedes Sosa (“Afonsina y el mar”), mas se dedica fundamentalmente à *nueva canción* chilena, com canções de Quilapayún, Rolando Alarcón, a família Parra (Violeta, Isabel e Ángel), Víctor Jara, Inti-Illimani. No segundo volume, há uma abertura maior para a experiência dos vários países, com canções da *nueva trova* cubana (“Pequeña serenata diurna”, Silvio Rodríguez;

³¹⁹ A formação original de Raíces de América Mariana era composta por Avena, Tony Osanah, Enzo Merino, Willy Verdager, Oscar Segovia, Júlio César Peralta, Freddy Góes, Celso Ribeiro. Em 1982, o grupo ficou em 2º lugar no *Festival MPB Shell*, transmitido pela TV Globo, com a canção “Fruto do suor” (Tony Osanah e Enrique Bergen).

³²⁰ Abílio Manoel. *Pena Verde*. Brasil – Odeon MOFB-3639, 1970.

³²¹ Tânia da Costa GARCIA. “Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil”. Comunicação apresentada no *X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas* (ANPHLAC), 2012.

“Campesina”, Pablo Milanés), do *nuevo cancionero* argentino (“Balderrama”, Mercedes Sosa), da *nueva canción* chilena (“Vamos mujer”, Quilapayún), da *canción protesta* uruguaia (“A desalambrar”, Daniel Viglietti).

As conexões transnacionais que puseram em diálogo as experiências musicais da América Latina seguiram ao longo da década de 1980, ganhando novo fôlego com os processos de redemocratização, que permitiram a volta de muitos artistas exilados e promoveram uma recuperação e uma resignificação do repertório engajado das décadas de 1960 e 1970. Iniciava-se uma nova fase da construção de pontes entre os artistas latino-americanos, que colocava uma série de novas questões e possibilidades. Mas este tema já extrapola os limites desta pesquisa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho, analisei as características e transformações do projeto de integração da América Latina por meio da canção que orientou a atuação de integrantes dos movimentos de canção engajada que se desenvolveram em diferentes países do continente ao longo das décadas de 1960 e 1970.

A partir da análise das fontes, propus uma periodização para abordar esse processo de construção de “conexões transnacionais”, que compreende três fases: a) o período entre 1963 e 1966; b) o período entre 1967 e 1969; c) a década de 1970, que foi subdividida em dois momentos: 1970-1973 e 1973-1976.

A primeira fase das “conexões transnacionais” foi fortemente marcada por uma preocupação em romper com os modelos de canção folclórica que haviam se consolidado ao longo das décadas de 1940 e 1950, centrados em representações costumbristas e pitorescas das paisagens rurais, reproduzindo um universo provinciano idílico onde estaria guardada a verdadeira essência da nação, e que por isso deveria ser preservado, protegido de qualquer mudança que pudesse comprometer sua forma original. As novas propostas pretendiam, em primeiro lugar, renovar o folclore, conectando o universo folclórico com o presente. Com isso, o retrato da paisagem rural e dos costumes da vida do campo dava lugar a um discurso no qual o homem passava a ser o centro das preocupações. O homem do campo e do litoral, o trabalhador da província, se tornava o grande personagem do folclore renovado, e as canções não apenas retratavam seu modo de vida, mas denunciavam a exploração a que este trabalhador estava submetido. Foi a partir deste discurso de crítica social, de solidariedade ao homem pobre, ao trabalhador explorado, que apareceram as primeiras canções que tratam do tema da unidade continental.

Nesta primeira fase de “conexões transnacionais”, o centro aglutinador das experiências de canção engajada foi o Cone Sul, onde se desenvolveram os três principais movimentos: o *nuevo cancionero* argentino, a *canción protesta* uruguaia e a *nueva canción* chilena. Juntos, esses três movimentos lançaram as bases fundamentais do que acabou conhecido como a *nueva canción latino-americana*. E a grande canção símbolo desta primeira fase é “Canción para mi América”, de Daniel Viglietti, que denuncia a sociedade cindida entre patrões e empregados, entre

proprietários e explorados, e propõe a unidade como instrumento fundamental para a luta pela libertação.

A partir de 1967, com a realização do *I Encuentro de la Canción Protesta*, esses projetos de unidade latino-americana que vinham sendo gestados começaram a se materializar por meio da construção de pontes que puseram em diálogo artistas de diferentes países, todos compartilhando uma mesma perspectiva de fazer da canção instrumento de intervenção social. No período entre 1967 e 1969, a crítica social e a denúncia da exploração do trabalhador, embora ainda ocupassem lugar destacado na produção engajada, começavam a perder espaço para novos temas que passaram a ocupar o centro das discussões. Se na primeira fase da canção engajada houve presença marcante das identidades regionais e uma preocupação com os problemas locais, nesta segunda fase o tom se tornou fortemente internacionalista, buscando a incorporação de temas que seriam bandeiras compartilhadas pela esquerda de todo o mundo. Passavam a ser questões relevantes para os artistas engajados latino-americanos a união do “terceiro mundo”, a solidariedade às lutas de liberação do colonialismo na Ásia e na África e às lutas pelos direitos civis nos EUA, e, principalmente, a luta pelo fim da Guerra do Vietnam.

Neste contexto, procurei mostrar que dois temas se tornaram centrais para a produção engajada deste período: a revolução e o anti-imperialismo. A canção passava a ser vista não apenas como instrumento de denúncia, mas como arma na luta revolucionária, já que podia ser instrumentos de conscientização das massas. Não se tratava mais apenas de se solidarizar com as lutas dos trabalhadores, mas de convocá-los à ação. Os artistas se colocaram no papel de vanguarda, e suas canções se transformaram em instrumentos de conscientização sobre a necessidade de se fazer a revolução na América Latina.

Nessa fase, Cuba assumiu um papel fundamental de catalisador dessas experiências de canção engajada do continente e se tornou uma espécie de base da “canción protesta” latino-americana e de ponto de encontro e convergência dos artistas. E ao lado das experiências de *nueva canción* do Cone Sul, surgiu a proposta de renovação do *Grupo de Experimentación Sonora do ICAIC*, que transformou significativamente a canção engajada latino-americana.

O disco *El sueño americano*, de Patricio Manns, além de ser uma das primeiras obras inteiramente dedicadas ao tema da unidade continental, pode ser

apontado como o grande símbolo dessa segunda fase das “conexões transnacionais” na canção engajada, pois incorporava ao latino-americanismo temas fundamentais do momento como o anti-imperialismo e a defesa da revolução.

A pesquisa das fontes permitiu concluir, também, que o início da década de 1970 marcou nova ruptura, inaugurando a terceira fase de “conexões transnacionais”. A militância dos artistas da *nueva canción* chilena na campanha pela eleição de Allende e sua atuação no governo da *Unidad Popular* significou o início de uma nova fase na canção engajada latino-americana, em que os artistas transcenderam o engajamento e passaram a produzir arte militante, com clara filiação partidária e objetivos políticos específicos.

A primeira metade da década de 1970 foi o momento de consolidação definitiva das redes de conexão transnacional. Fortaleciam-se os laços que aproximavam as três experiências de canção engajada do Cone Sul, ao mesmo tempo em que se consolidavam os diálogos desse universo da *nueva canción* com a produção engajada cubana. E também surgiam as primeiras tentativas de incorporar o Brasil a essa unidade defendida. O disco *Cantata Sudamericana*, projeto de Ariel Ramírez e Félix Luna interpretado por Mercedes Sosa, pode ser apontado como símbolo deste terceiro período.

Ainda com relação à década de 1970, procurei mostrar que os golpes militares (1973 no Chile e Uruguai; 1976 na Argentina) também “golpearam” os projetos de conexão e unidade continental através da canção engajada, impondo limites fundamentais à continuidade das “conexões transnacionais”.

Com a repressão, a censura, a perseguição violenta, os artistas participantes dos movimentos de canção engajada se viram acuados. Muitos partiram para o exílio, e os que ficaram em seus países tiveram que se adequar às novas realidades e redirecionar suas obras. Nesse contexto, o projeto de unidade latino-americana não desapareceu, mas ganhou outra dimensão, passando a focar as ideias de “resistência” e de “solidariedade” às lutas contra as ditaduras.

Procurei mostrar que foi justamente nesse momento em que as experiências de canção engajada da maioria dos países da América Latina entravam em uma nova fase que no Brasil se deram os primeiros passos no sentido de se inserir nessas redes de contato. Apesar do registro de algumas experiências pioneiras ocorridas no final da década de 1960, foi somente na década de 1970, e

especialmente nos últimos anos, que o Brasil se fez representar no diálogo musical já existente há tempos entre os artistas de outros países da América Latina.

Finalmente, cabe concluir que essas redes tão arduamente articuladas ao longo dos anos 1960 e 1970 conseguiram sobreviver, ainda que totalmente transformadas, e chegaram aos anos 1980. O período da redemocratização, marcado não só pela recuperação das liberdades de expressão, mas também pelo retorno dos exilados, foi um momento particularmente rico para a promoção de diálogos e conexões. Mas essas conexões já fazem parte de uma outra história.

DISCOGRAFIA

Argentina

César Isella

Estoy de vuelta. Argentina – Philips 82106 PL, 1968.

Solitario. Argentina – Philips 82129 PL, 1969.

Hombre en el tiempo. Argentina – Philips 6388013, 1971.

A José Pedroni. Argentina – Philips 6406002, 1972.

América joven. Argentina – Philips 80104 PL, 1973.

América Joven vol. II. Argentina – Philips 80115, 1973.

América Joven vol. III. Argentina – Philips 6408019, 1973.

Con todos. Argentina – Philips, 1974.

Mercedes Sosa

Canciones con fundamento. Argentina – El Grillo, 1965.

Yo no canto por cantar. Argentina – Philips 5082089, 1966.

Hermano. Argentina – Philips 5082122, 1966.

Para cantarle a mi gente. Argentina – Philips 82177PL, 1967.

Con sabor a Mercedes Sosa. Argentina – Philips 82198-PL, 1968.

Mujeres argentinas. Argentina – Philips 5082223, 1969.

Navidad con Mercedes Sosa. Argentina – Philips, 1970.

El grito de la tierra. Argentina – Philips 6347005, 1970.

Homenaje a Violeta Parra. Argentina – Philips, 1971.

Hasta la victoria. Argentina – Philips, 1972.

Cantata Sudamericana. Argentina – Philips, 1972.

Traigo un pueblo en mi voz. Argentina – Philips, 1973.

A que florezca mi pueblo. Argentina – Philips, 1975.

Brasil

Abilio Manoel

Abilio Manoel. Brasil – Odeon, 1969.

Pena Verde. Brasil – Odeon, 1970.

Entre nós. Brasil – Odeon. 1972.

Velho de Guerra. Brasil – Odeon, 1973.

América Morena. Brasil – Som Livre, 1976.

Becos & Saídas. Brasil – Som Livre, 1978.

Chico Buarque

Chico Buarque de Hollanda. Som Livre – Brasil 0278-2, 2006. (Original 1966).

Chico Buarque de Hollanda volume 2. Som Livre – Brasil 0277-2, 2006. (Original 1967).

Chico Buarque de Hollanda volume 3. Som livre – Brasil 0433-2, 2006. (Original 1968).

Chico Buarque de Hollanda volume 4. Philips/Universal – Brasil 8120912, 2006. (original 1970).

Construção. Philips/Universal – Brasil 836013-2, 1993. (Original 1971).

Chico canta. Philips/Universal – Brasil 510008-2, 1993. (Original 1973).

Sinal Fechado. Philips/Universal – Brasil 5182172, 2006. (Original 1974).

Meus caros amigos. Philips/Universal – Brasil 842013-2, 1993. (Original 1976).

Chico Buarque. Philips/Universal – Brasil 5182202, 2006. (Original 1978).

Elis Regina

Em pleno verão. Philips/Universal – Brasil 811467-2, 1998. (Original 1970).

Ela. Philips/Universal – Brasil 811469-2, 1998. (Original 1971).

Elis. Philips/Universal – Brasil 836009-2, 1998 (Original 1972).

Elis. Philips/Universal – Brasil, 1993. (Original 1973).

Elis & Tom. Philips/Trama – Brasil 874-5, 2004. (Original 1974).

Elis. Philips/Universal – Brasil 510007-2, 1998. (Original 1974).

Falso Brilhante. Philips/Universal – Brasil 836010-2, 1998. (Original 1976).

Elis. Philips/Universal – Brasil 832060-2, 1998. (Original 1977).

Elis – Transversal do Tempo. Philips/Universal – Brasil, 1998. (Original 1978).

Elis especial. Philips/Universal – Brasil, 1998. (Original 1979).

Elis, essa mulher. WEA – Brasil 063016130-2, 1996. (Original 1979).

Milton Nascimento

Travessia. Dubas/Universal – Brasil 325912004162, 2002. (Original 1967).

Courage. 1969.

Milton Nascimento. 1969.

Milton. EMI – Brasil 830433-2, 1994. (Original 1970).

Clube da esquina. EMI – Brasil 830429-2, 1994. (Original 1972).

Milagre dos peixes. 1973.

Milagre dos peixes – gravado ao vivo. EMI – Brasil 8304430-2, 1994. (Original 1974).

Minas. EMI – Brasil 830431-2, 1994. (Original 1975).

Milton. 1976.

Geraes. EMI – Brasil 830428-2, 1994. (Original 1976).

Clube da Esquina 2. EMI – Brasil 791606-2, 1994. (Original 1978).

Sérgio Ricardo

A Bossa Romântica de Sérgio Ricardo. Brasil – Odeon MOFB 3168, 1960.

Depois do Amor. Brasil – Odeon MOFB 3239, 1961.

Um SR. Talento. Brasil – Elenco ME-7, 1963.

Deus e o Diabo na Terra do Sol. Brasil – Forma FM-3, 1964.

Esse Mundo é Meu. Brasil – Forma, FM-5, 1964.

A Grande Música de S. Ricardo. Brasil – Philips R765012L, 1967.

Arrebentação. Brasil – Equipe EQC-800002-A, 1971.

Sérgio Ricardo. Brasil – Continental SLP-10093, 1973.

A Noite do Espantalho. Brasil – Continental, 1-35-404-018, 1974.

Sérgio Ricardo / MPB Espetacular. Brasil – RCA, 103.0147, 1975.

Do Lago à Cachoeira. Brasil – Continental, 2-01-404-011, 1979.

Tarancón

Gracias a La Vida, 1976.

Lo único que Tengo, 1978.

Rever Minha Terra, 1979.

Chile

Coletivos

ALARCÓN, Rolando; MANNS, Patricio; PARRA, Ángel; PARRA, Isabel. *La Peña de los Parra*. Chile – Demon LPD 015, 1965.

Por la CUT. Chile – JotaJota JJJL 02, 1968.

Se cumple un año ¡y se cumple!. Chile – Movimiento de Acción Popular A-484 / LPVE 6276, 1971.

Chile pueblo (en el 2º. Año del Gobierno Popular). Chile – IRT IL124, 1972.

No volveremos atrás. Chile – Dicap DCPUP 1, 1973.

DICAP – álbuns de artistas cubanos

Saludo cubano. Chile - DICAP DCP-26, 1971.

Carlos Puebla y sus Tradicionales. *Y diez años van*. Chile – Jota Jota JJJL-04, 1969.

Manguaré; Marta Contreras. *Música para Guillén*. Chile – DICAP DCP-33, 1972.

Manguaré; Marta Contreras. *Manguaré*. Chile – DICAP DCP-34, 1972.

Ángel Parra

- Ángel Parra y su guitarra.* Chile – Demon LPD 07, 1965.
- Oratorio para el pueblo.* Chile – Demon LPD 012, 1965.
- Ángel Parra vol. II.* Chile – Demon LPD 029, 1966.
- Arte de pájaros.* Chile – Demon LPD 031, 1966.
- Las cuecas de Ángel Parra y Fernando Alegría.* Chile – Arena LPD-041, 1967.
- Ángel Parra y el tocador afuerino.* Chile – Arena LPD-047, 1967.
- Chile de arriba a abajo.* Chile – Arena LPD-057-X, 1968.
- Al mundo-niño, le canto.* Chile – Arena LPD-063-X, 1968.
- Canciones de amor y muerte.* Chile – Peña de los Parra UBP-297, 1969.
- Canciones funcionales / Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP-3, 1969.
- Canciones de patria nueva / Corazón de bandido.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP18, 1971.
- Las cuecas de Tío Roberto.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 40, 1972.
- Cuando amanece el día.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP36, 1972.
- Pisagua.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 49, 1973.

Isabel Parra

- Isabel Parra.* Chile – Demon LPD 026, 1966.
- Isabel Parra vol. II.* Chile – Arena LPD-058-X, 1968.
- Cantando por amor.* Chile – DICAP/Peña de los Parra DCP-1, 1969.
- Violeta Parra.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 07, 1970.
- De aquí y de allá.* Chile – Peña de los Parra/DICAP DCP 27, 1971.
- Isabel Parra y parte del Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC.* Chile – DICAP DCP 46, 1972.
- Canto para una semilla.* Chile – DICAP JYL16, 1972.

Inti-Ililimani

- Si somos americanos.* Bolivia – Impacto, 1969.
- Inti-Ililimani.* Chile – Jota Jota JYL05, 1969.
- Canto al programa.* Chile – DICAP JYL10, 1970.
- Inti-Ililimani.* Chile – Odeón SLDC 352554, 1970.
- Autores chilenos.* Chile – DICAP JYL13, 1971.
- Canto para una semilla.* Chile – DICAP JYL16, 1972.
- Canto de pueblos andinos, vol. 1.* Chile – Odeón LDC 36823, 1973.

Viva Chile!. 1973.

Patricio Manns

Entre mar y cordillera. Chile – Demon LPD021, 1966.

El sueño americano. Chile – Arena LPD-036, 1967.

El folklore no ha muerto, mierda. Chile – CBS/Philips 113.001, 1968.

La hora final. Chile - CBS/Philips 123.001, 1969.

Patricio Manns. Chile – Philips 6458 020, 1971.

Canción sin límites. Cuba – EGREM, 1977.

Rolando Alarcón

Rolando Alarcón y sus canciones. Chile – RCA Victor, 1965.

Rolando Alarcón. Chile – RCA Victor CML2380, 1966.

El nuevo Rolando Alarcón. Chile – Odeon LDC 36632, 1967.

Canciones de la Guerra Civil Española. Chile – Tiempo VBP 238, 1968.

El mundo folklórico de Rolando Alarcón. Chile – Tiempo VBP 264, 1969. ALARCÓN, Rolando.

Por Cuba y Vietnam. Chile – Tiempo VBP 286, 1969.

El hombre. Chile – Tiempo VBP 325, 1970.

Canta a los poetas soviéticos. Chile – DICAP DCP-14, 1971.

Canciones desde una prisión. Chile – Tiempo VBP 339, 1971.

El alma de mi pueblo. Chile – Tiempo VBP 376, 1972.

Quilapayún

Quilapayún. Chile – Odeon LDC 36614, 1967.

Canciones folklóricas de América. Chile- Odeon SLDC 35004, 1968.

Por Vietnam. Chile – JotaJota JJJL 01, 1968.

Quilapayún 3. Chile – Odeon LDC 35163, 1968.

Basta. Chile – JotaJota JJJL 07, 1969. *Basta*.

Quilapayún 4. Chile – Odeon LDC 36735, 1970.

Santa María de Iquique. Chile – Jota Jota JJJL 08, 1970.

Vivir como él. Chile – DICAP JJJL12, 1971.

Quilapayún 5. Chile – Odeon LDC 36804, 1972.

La fragua. Chile – DICAP JJLS-17, 1973.

Víctor Jara

Víctor Jara. Demon – Chile LPD-034-X, 1967.

Víctor Jara. Odeon – Chile LDC-36637, 1967.

Pongo en tus manos abiertas. Chile – Jota Jota JYL-03, 1969.

Canto libre. Chile – EMI Odeon, 1970.

El derecho de vivir en paz. Chile – DICAP JYL11, 1971.

La población. Chile – DICAP JYL14, 1972.

Canto por travesura. Chile – DICAP DCP-47, 1973.

Cuba

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC - GESI

Cuba va! Songs of the new generation of revolutionary Cuba. EUA – Paredon P1010, 1971.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Cuba – EGREM LDA3401, 1973.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Cuba – EGREM DL014, 1974.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 2. Cuba – EGREM LDA3456, 1975.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 3. Cuba – EGREM LDA3460, 1975.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC 4. Cuba – EGREM LDA3482, 1975.

El hombre de Maisinicú. Cuba – EGREM LD-3485, 1975.

Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. 1975. Cuba – EGREM LDA3450, 1975.

Noel Nicola

Comienzo el día. Cuba – EGREM, 1977.

Pablo Milanés

Versos de José Martí. Cuba – EGREM LDS3437, 1973.

Canta a Nicolás Guillén. Cuba – EGREM, 1975.

Pablo Milanés. Cuba – EGREM LD3556, 1976.

No me pidas. Cuba – EGREM LD6671, 1978.

Aniversario. Cuba – EGEM, 1979.

Silvio Rodríguez

Días y flores. EGREM – Cuba LD3467, 1975.

Al final de este viaje. Cuba – EGREM, 1978.

Mujeres. Cuba – EGREM LD3757, 1978.

Rabo de nube. Cuba – EGREM LD3844, 1979.

Uruguai

Alfredo Zitarrosa

Canta Zitarrosa. Uruguay – Tonal, CP 040, 1966.

Del amor herido. Uruguay – Tonal CP 061, 1967.

Yo sé quién soy. Uruguay – Orfeo ULP 90504, 1968.

Zitarrosa 4. Uruguay – Orfeo ULP 90519, 1969.

Milonga madre. Orfeo – Uruguai ULP 90539, 1970.

Coplas del canto. Orfeo – Uruguai ULP 90549, 1971.

Adagio en mi país. Uruguay – Cantares del mundo, CM – 0024, 1973.

Daniel Viglietti

Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra. Uruguay – Antar PLP5024, 1963.

Hombres de nuestra tierra. Uruguay – Antar PLP 5045, 1965.

Canciones para el hombre nuevo. Uruguay – Orfeo ULP 90501, 1968.

Canto libre. Uruguai – Orfeo ULP 90537, 1970.

Canciones chuecas. Uruguai – Orfeo Sulp 90558, 1971.

Daniel Viglietti y el Grupo de Experimentación Sonora del ICAIC. Cuba – Areito/EGREM LDA 3395, 1972.

Los Olimareños (Braulio López e Pepe Guerra)

Los Olimareños. Uruguay – Antar PLP-5044, 1962.

Los Olimareños en París. Uruguay – Antar PLP5054, 1964.

De cojinillo. Uruguay – Orfeo ULP 90-527, 1965.

Quiero a la sombra de un ala. Uruguay – Orfeo ULP 90.505, 1966.

Canciones con contenido. Argentina – Producciones Tucumán PT 84001, 1967.

Nuestra razón. Uruguay – Orfeo Sulp 90.520, 1969.

Cielo del 69. Uruguay – Orfeo ULP-90.543, 1970.

Todos detrás de Momo. Uruguay – Orfeo ULP-90.555, 1971.

¡Qué pena!. Uruguay – Orfeo Sulp-90.564, 1972.

Del Templo. Uruguay – Orfeo Sulp-90.573, 1972.

Rumbo. Uruguay – Orfeo Sulp-90.577, 1973.

Referências bibliográficas

AGUIAR, José Fabiano G. C. “A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão”. In: *IX Encontro Estadual de História*. Associação Nacional de História – seção Rio Grande do Sul (ANPUH-RS).

AHARONIÁN, Coriún. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2012.

_____. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010.

ALBORNOZ, César. ALBORNOZ, César. “La cultura en la Unidad Popular: Porque esta vez no se trata de cambiar un presidente”. In: PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

_____. “Posibilidades metodológicas del estudio de la música popular contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico”. In: *Actas del III Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Bogotá, 2000.

ALTAMIRANO, Carlos (Dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Buenos Aires: Katz Editores, 2010.

ARANTES, Mariana Oliveira. *Folk Music e direitos civis nos Estados Unidos (1945-1960)*. Tese (Doutorado em História) Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista, Franca.

BAYLY, C. A et al. “On Transnational History”. *American Historical Review*, December 2006.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

_____. “Diálogo con Daniel Viglietti”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 688, octubre de 2007.

BIDDIE, Ian; KNIGHTS, Vanessa. “Repensar la nación: entre lo local y lo global en el siglo veintiuno”. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

BORDOLLI, Marita Fornaro. “La radiofusión y el disco: un análisis de la recepción y adquisición de música popular en Uruguay entre 1920 y 1985”. *Revista aragonesa de musicología*, v. 21, n. 1, 2005.

BORGES, Márcio. *Os sonhos não envelhecem: Histórias do Clube da Esquina*. São Paulo: Geração Editorial, 2004.

BRACELI, Rodolfo. *Mercedes Sosa, la negra*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.

BRAVO CHIAPPE, Gabriela; GONZÁLEZ FARFÁN, Cristian. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

CARRASCO, Eduardo. *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: RIL editores, 2003.

CASTELLINO, Marta Elena. "Armando Tejada Gómez: sentido americanista y social de la poesía". *Piedra y Canto (Cuadernos del CELIM)*, n. 7-8, 2001/2001, pp. 35-53.

CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa Maria M.; EISENBERG, José (org.) *Decantando a República, v. 1, 2 e 3: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/ São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CAVAZZA, José Luis. *Más allá de las máscaras: entrevistas a músicos contemporáneos*. Rosario: Homo Sapiens, 2003.

CHARTIER, Roger. "La conscience de La globalité (commentaire)". *Annales HSS*, janvier-février 2001, n.1, pp. 119-123.

CODATO, Adriano N. "O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas". *História: Questões e debates*. Curitiba, n. 40, 2004.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo: Música, Nação e Modernidade*. Tese de Livre-Docência. São Paulo: Dep. de História – FFLCH-USP, 1988.

_____. "Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os anos 60)". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, nº 35, p. 13-52, 1998.

_____. "Música no Brasil: História e Interdisciplinaridade – algumas interpretações". In: *História em Debate: Problemas, Temas e Perspectivas*. Anais do XVI Simpósio da ANPUH. Rio de Janeiro: CNPQ, 1991.

_____. "Música e História". *Revista de História*. São Paulo, nº 119, 1985.

CURTHOYS, Ann; LAKE, Marilyn (ed.) *Connected Worlds. History in Transnational Perspective*. The Australian National University, 2005.

CZAJKA, Rodrigo. "Redesenhando ideologias: cultura e política em tempos de golpe". *História: Questões e Debates*. Curitiba, n. 40, 2004.

DEMASI, Carlos et al. *La dictadura Cívico-Militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.

DÍAZ, Clara. *Pablo Milanés*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.

DIGIANO, Luis A. *Cosquín vuelve a cantar: 50 años de historias contadas por sus protagonistas*. Buenos Aires: Corregidor, 2010.

DONAS, Ernesto. "Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción lationoamericana "comprometida" desde los años 1960". In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

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

_____. "Producción artística, mediaciones y cambio social: reflexiones sobre La canción popular montevidéana (1962-1999). *Actas del IV Congreso de Música Popular IASPM/AL*. México, 2002.

DONOSO, Leandro. *Guía de revistas de música de la Argentina (1982-2007)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2009.

_____. *Diccionario bibliográfico de la música argentina: y de la música en la Argentina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2006.

DUARTE, Maria Dolores P. R. *Travessia: a vida de Milton Nascimento*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

ECHEVERRÍA, Regina. *Furacão Elis*. São Paulo: Ediouro, 2007.

FERNÁNDEZ, Javier Osorio. "Música popular y postcolonialidad. Violeta Parra y los usos de lo popular en la Nueva Canción chilena". *Actas del VI Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Buenos Aires, 2005.

FISCHERMAN, Diego. *La música en el siglo XX*. Buenos Aires: Paidós, 2004.

FLORINE, Jane L. "El festival nacional de folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.

GARCIA, José Manuel. *La Nueva Canción Chilena*. LiteraMúsica, 2001. (disponible en www.cancioneros.com).

_____. *Como una história: guía para escuchar a Victor Jara*. LiteraMúsica, 2000. (disponível em www.cancioneros.com).

GARCIA, Luiz Henrique Assis. *Na esquina do mundo: trocas culturais na música popular brasileira através da obra do Clube da Esquina (1960-1980)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

_____. *Coisas que ficaram muito tempo por dizer: o Clube da Esquina como formação cultural*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

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

_____. “El Nuevo Cancionero. Aproximación a una expresión de modernismo en Mendoza”. In: *Actas del VII Congreso de Música Popular IASPM/AL*. La Habana, 2006.

_____. “Los sonidos de la sociedad: presencias del imaginario social mendocino en la recepción de Tito Francia”. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.

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

_____. “Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano”. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 13, jul-dez 2006.

_____. “Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón”. *Projeto História*, São Paulo, n. 36, jun. 2008.

_____. “Redefinindo a nação: canção popular e folclore – um estudo comparativo entre Chile, Argentina e Brasil no Pós Grande Guerra.” (digit.)

_____. “Abílio Manoel e a ola latino-americana nos anos 1970 no Brasil”. Comunicação apresentada no X Encontro Internacional da Associação Nacional de Pesquisadores e Professores de História das Américas (ANPHLAC), 2012 (digit.).

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

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

GONZALEZ, J. Pablo. “Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta”. *Revista Transcultural de Música*, n. 3, 1997. (disponível em www.sibetrans.com/trans).

GRUZINSKI, Serge. "Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres 'connected histories'". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001.

_____. "Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*". *Topoi*. Rio de Janeiro, março de 2001, pp. 175-195.

_____. "O historiador, o macaco e a centaura: a 'história cultural' no novo milênio". *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 17, n. 49, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLLANDA, Chico Buarque de. *Tantas palavras*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JARA, Joan. *Canção Inacabada: a vida e a obra de Victor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

JORDÁN, Laura. "Cantando AL MIR y al Frente: Cita y versión en dos canciones militantes de Patricio Manns". In: *Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*, Montevideo, junio de 2010.

LEIBNER, Gerardo. *Camaradas y compañeros. Una historia política y social de los comunistas del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2011.

LÖWY, Michael. *O Marxismo na América Latina*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1999.

LUNARDI, Rafaela. *Em busca do "Falso Brilhante". Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)*. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MAÍZ, Claudio. *Episodios en la formación de redes culturales en América Latina*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

MALIZIA, Diana. *Violeta Parra: Mujer de cuerpo entero*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

MANSILLA, Silvina Luz. "Un aporte de Carlos Guastavino y Lima Quintana al mundo de la Nueva Canción argentina". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, 2011, pp. 19-27.

MARCHESI, Aldo. "Geografías de la protesta armada: Nueva izquierda y latinoamericanismo en el cono sur. El ejemplo de la Junta de Coordinación Revolucionaria". *Sociohistórica* (25), 2009, p. 44.

MARCHINI, Darío. *No toquen: músicos populares, gobierno y sociedad*. Buenos Aires: Catálogos, 2008.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MARTINS, Bruno Viveiros. *Som Imaginário: a reinvenção da cidade nas canções do Clube da Esquina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

MARTINS, Carlos Alberto. "Música Popular como comunicación alternativa: Uruguay 1973-1982". *Diálogos de la Comunicación*, n. 27, julio de 1990.

MATOS, Claudia N.; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda T (org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

MATTERN, Mark. *Acting in concert: music, community, and political action*. New Jersey: Rutgers University Press, 1998.

MELLO, Zuzi Homem de. *A Era dos festivais: uma parábola*. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "A problemática da identidade cultural nos museus: de objetivo (de ação) a objeto (de conhecimento)". *Anais do Museu Paulista Nova Série*, n. 1, 1993.

MILSTEIN, Denise. "Interacciones entre estado y música popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.

MISKULIN, Silvia Cezar. *Cultura ilhada: imprensa e revolução cubana, 1959-1961*. São Paulo: Xamã, 2003.

_____. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MOLINERO, Carlos. *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta, 2011.

MORAES, José Geraldo Vinci de. "História e Música: canção popular e conhecimento histórico". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221, 2000.

_____. "Música popular: fontes e acervos". *Teresa – revista de Literatura Brasileira*, nº 4/5. São Paulo: Ed. 34, 2003.

MORALES, Juan Miguel. *Retratos de cantantes*. LiteraMúsica, 2002. (disponível em www.cancioneros.com).

MOREIRA, Constanza. "A Esquerda no Uruguai e no Brasil: cultura política e desenvolvimento partidário". *Opinião Pública*. Campinas, vol. VI, n. 1, 2000.

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

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

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

_____. "Fontes audiovisuais: a história depois do papel". In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.

_____. "A MPB sob suspeita: a censura musical pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, nº 47, p. 103-126, 2004.

_____. "A produção do silêncio e da suspeita: a violência do regime militar contra a MPB nos anos 70". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

_____. "Engenheiros das almas ou vendedores de utopia? A inserção do artista-intelectual engajado no Brasil dos anos 70". In: *1964-2004: 40 anos do golpe*. Rio de Janeiro: Faperj/7 Letras, 2004.

_____. "Os festivais da canção como eventos de oposição ao regime militar brasileiro (1966-1968)". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.) *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

_____. "A arte engajada e seus públicos (1955/1968)". *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº 28, p. 103-124, 2001.

_____. "História e Arte, História das Artes, ou simplesmente História?". In: *História: Fronteiras – XX Simpósio Nacional da ANPUH*. São Paulo: Humanitas/ANPUH, 1999.

_____. "A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica". *Revista Temáticas*, 37/38, Pós-graduação em Sociologia, UNICAMP. (no prelo).

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana M. "Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate". *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 18, nº 35, p. 53-75, 1998.

NAPOLITANO, Marcos; Wasserman, Maria Clara. "Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n. 39, 2000.

OCHOA, Ana María. “El desplazamiento de los discursos de autenticidad: una mirada desde la música”. *Revista Transcultural de Música*, nº 6, 2002. (disponível em www.sibetrans.com/trans)

ORQUERA, Yolanda Fabiola. “Cantando al lugar de pertenencia: músicos tucumanos en la década del sesenta”. In: *Actas del IX Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Caracas, 2010.

PADRÓS, Henrique Serra. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional. Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-militar*. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

_____. “O 68 no Uruguai: crise estrutural, mobilização social e autoritarismo”. *História: Debates e Tendências*, v. 8, n. 1, jan/jul 2008.

PARRA, Isabel. *El libro mayor de Violeta Parra. Um relato biográfico y testimonial*. Santiago: Editorial Cuarto Próprio, 2009.

PELEGRINI, Sandra C. A.. “Ação Cultural no Pós-Golpe: Um Destaque à Produção Musical Contestadora”. In: *História e Cultura: V Encontro Regional de História*, ANPUH, 1997.

PINTO VALLEJOS, Julio (coord.). *Cuando hicimos historia: La experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM Ediciones, 2005.

PRADO, Maria Ligia Coelho. “Uma introdução ao conceito de identidade”. *Cadernos de Seminário. Cultura e Política nas Américas*, vol. 1, 2009, pp. 66-71.

_____. “Repensando a História Comparada da América Latina”. *Revista de História*, São Paulo, nº 153, p. 11-33, 2005.

_____. “O Brasil e a distante América do Sul”. *Revista de História*, n. 145, 2º semestre de 2001.

PUJOL, Sérgio A. *Em nombre del folclore. Biografía de Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2008.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a ideia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUEZ, Silvio. *Te doy una canción*. Madrid: Temas de Hoy, 2006.

ROLLE, Claudio. "La 'Nueva Canción Chilena', el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende". In: *Anais do III Congresso da Música Popular IASPM-AL*. Bogotá, 2000.

_____. "Del Cielito Lindo a Gana la gente: música popular, campañas electorales y uso político de la música popular en Chile". In: *Actas del IV Congreso de Música Popular IASPM/AL*. Ciudad de Mexico, 2002.

_____. "La geografía de la música popular tradicional en el Chile a mediados del siglo XX". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL*. Rio de Janeiro, 2004.

ROMERO, Luis Alberto. *História contemporânea da Argentina*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANCHEZ, Edith. César Isella. Buenos Aires: Editorial El Juglar, 1985.

SANTOS, Laura; PETRUCCELLI, Alejandro; MORGADE, Pablo. *Música y dictadura: por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2008.

SANZ, Joseba. *Silvio. Memoria trovada de una revolución*. Navarra: Txalaparta, 1998.

SCHMIEDECKE, Natália. "*Tomemos la história en nuestras manos*": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973). Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual Paulista, Franca, 2013.

SEIGEL, Micol. "Beyond Compare: Comparative Method after the Transnational Turn". *Radical History Review*, 91, 2005.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras* (vol. 2: 1958-1985). São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVES, Luis Cifuentes. *Fragmentos de un sueño: Inti-Illimani y la generación de los 60*. LiteraMúsica, 2000. (disponível em www.cancioneros.com).

SILVA, Carla de Medeiros. *Música popular e disputa de hegemonia. A música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense, 2008.

_____. "A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a busca por uma cultura popular". In: XII Encontro Regional de História – ANPUH – RJ.

SILVA, Eça Pereira da. *A Nova Canção Chilena: Um encontro entre a arte e a política. Relatório (Iniciação Científica)*. São Paulo: Fapesp. (digit.)

_____. *Chile e Cuba: A Revolução na Canção Popular. Relatório (Iniciação Científica)*. São Paulo: FAPESP. (digit.)

SOUZA, Miliandre Garcia de. *Do teatro militante a musica engajada: a experiência do CPC da UNE (1958-1964)*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. "A questão da cultura popular: as políticas culturais do Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE)". *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 24, n.º 47, 2004.

SPENCER, Christian E. "Folklore e idiomaticidad: Violeta Parra y su doble pertenencia a la industria cultural". In: *Anais do III Congresso da Música Popular IASPM-AL. Bogotá, 2000*.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. "Coração americano. Panfletos e canções do *Clube da Esquina*". In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.) *O golpe e a ditadura militar: quarenta anos depois (1964-2004)*. Bauru: Edusc, 2004.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. "Connected Histories: Notes towards a Reconfiguration of Early Modern Eurasia". *Modern Asian Studies*, vol. 31, n. 3, jul. 1997, pp. 735-762.

_____. "Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique". *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, N. 1, 2001.

_____. *Explorations in Connected History. From the Tagus to the Ganges*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. *Explorations in Connected History. Mughals and Franks*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. "Holding the World in Balance. The Connected Histories of the Iberian Overseas Empires, 1500-1640". *The American Historical Review*, vol. 112, no. 5, December 2007.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. *O cancionista*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. "A Canção Brasileira de Ontem, Hoje e Amanhã". In: PRADO, Maria Ligia C.; VIDAL, Diana G. (orgs.) *À Margem dos 500 Anos: Reflexões Irreverentes*. São Paulo: EDUSP, 2002.

THELEN, David. "The Nation and Beyond. Transnational Perspectives on United States History". *The Journal of American History*, vol. 86, n. 3, December 1999.

_____. "Replanteamiento de la historia desde una perspectiva transnacional". In: AZUELA, Alicia; PALACIOS, Guillermo (orgs.) *La mirada mirada: Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*. México: El Colegio del México, 2009.

TRILLO, Mauricio Tenório. "Caminhando para a 'desestadunização' da história dos estados unidos: um diálogo". *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, n. 27, 2001

TRISTÁN, Eduardo Rey. "La organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la polémica sobre las formas de la revolución latinoamericana. El caso uruguayo", In: *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, Sevilla, AEA, 2005, p. 1693.

UGARTE, Mariano. *Emergencia: cultura, música y política*. Buenos Aires: Ediciones del CCC, 2008.

ULHÔA, Martha; OCHOA, Ana Maria (Org.). *Musica Popular na América Latina: pontos de escuta*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

VARGAS, Herom. "O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

VILLAÇA, Mariana Martins. *Polifonia Tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004.

_____. "‘El nombre del hombre es pueblo’: as representações de Che Guevara na canção latino-americana". In: *Anais do V Congresso da Música Popular IASPM-AL. Rio de Janeiro, 2004*.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____; SQUEFF, Enio. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasilense, 1983.

_____. *Sem receita*. São Paulo: Publifolha, 2004.

Sites

Referências gerais

www.cancioneros.com
www.memoriachilena.cl
www.musicapopular.cl
www.nuevacancion.net

Sites oficiais de artistas

Alfredo Zitarrosa – www.alfredozitarrosa.com
 Alfredo Zitarrosa (fundación) – www.fundacionzitarrosa.org
 Ángel Parra – <http://angelparra.wordpress.com/>
 Ariel Ramírez – www.arielramirez.com
 Armando Tejada Gómez – www.tejadagomez.com.ar
 Carlos Puebla - www.carlospuebla.com
 César Isella - www.cesarisella.com
 Chico Buarque – www.chicobuarque.com.br
 Cuncumén – www.cuncumen.scd.cl
 Eduardo Carrasco - www.eduardo-carrasco.com
 Inti-Illimani (nuevo) – www.inti-illimani.cl
 Inti-Illimani (histórico) - www.intiillimani.org
 Isabel Parra – www.isabelparra.cl
 Mercedes Sosa – www.mercedessosa.com.ar
 Milton Nascimento – www.miltonnascimento.com.br
 Patricio Castillo - www.patriciocastillo.com
 Patricio Manns – www.manns.cl
 Quilapayún - www.quilapayun.com
 Rolando Alarcón – www.rolandoalarcon.cl
 Rubén Lena – www.rubenlena.com.uy
 Ruben Olivera – www.rubenolivera.com
 Sérgio Ricardo – www.sergioricardo.com
 Víctor Heredia - www.victorherediaweb.com.ar
 Violeta Parra – www.violetaparra.cl

ANEXO – LETRAS DAS CANÇÕES

Si somos americanos

(Rolando Alarcón)

Si somos americanos
somos hermanos, señores,
tenemos las mismas flores,
tenemos las mismas manos.

Si somos americanos,
seremos buenos vecinos,
compartiremos el trigo,
seremos buenos hermanos.

Bailaremos marinera,
refalosa, zamba y son.
Si somos americanos,
seremos una canción.

Si somos americanos,
no miraremos fronteras,
cuidaremos las semillas,
miraremos las banderas.

Si somos americanos,
seremos todos iguales,
el blanco, el mestizo, el indio
y el negro son como tales.

América nuestra

(Rolando Alarcón)

Despierta ya, la noche ha terminado,
América nuestra, olvida tu dolor.
De tus ojos renace con confianza,
América nuestra, el alba al fin llegó.

Y mi pecho y tu pecho
y mis manos y tus manos
construirán ese camino nuevo
que trae la esperanza de un vivir sin horror.

Despierta ya, oh dulce compañera,
seca tu llanto, la noche ya termina.
Es el alba que trae la esperanza,
América nuestra, mi canto ya te alcanza.

América guerrera

(Rolando Alarcón)

¡Ay, América, América guerrera!
 ¡Ay, América, América querida!
 Por tu tierra corre sangre,
 sangre que es mía.

Ay, América, ¿qué pasa con el viento?
 ¿Dónde lleva tus queridos pensamientos?
 Y mi silencio llega a su fin
 porque pregunto por ti.

En tu tierra se daba bello el trigo,
 la amapola crecía en el camino,
 los hombres en sus faenas,
 y qué hermoso te cantaban las morenas.

Ay, América, el viento trae llanto,
 te condenan a vivir en el espanto.
 Mueren tus hombres, quieren ser libres,
 y tú quieres ser feliz.

Ay, América, que viene un guerrillero,
 le pregunto por los pueblos que yo quiero.
 Viene llorando, viene sangrando
 y preguntando por ti.

En tu tierra pisada por valientes
 ahora duermen tranquilos los tiranos
 y se sonríen los cobardes asesinos
 de mis hermanos.

América novia mía (Patricio Manns)

Morena América mía: litoral,
 el viento peina tu pelo de cristal,
 tu pecho de tierra oscura, mineral,
 ondula en el canto de oro del trigal.

América novia mía: tómame,
 entre tus brazos mulatos cíñeme,
 en la boca tus dulzores viérteme,
 y el pecho de resplandores lléname.

América novia mía: este cantar
 despierta el canto del pueblo en voz de mar,
 la libertad ha salido a navegar,
 es hora de combatir y caminar.

Morena América mía: con pasión
 la sangre cubrió de flores el cañón,
 la hiedra del mal saltó a tu corazón,
 la selva vuelve a latir en la canción.

Morena América mía: no hay dolor

al cual el hombre no aplaste triunfador.
Es duro el camino del libertador,
es largo el regreso del conquistador.

América novia mía: con afán
los dulces días antiguos volverán,
los rayos del alba un beso te darán,
las noches del forastero llegarán.

Canción para mi América (Daniel Viglietti)

Dale tu mano al indio
Dale que te hará bien
Y encontrarás el camino
Como ayer yo lo encontré

Dale tu mano al indio
Dale que te hará bien
Te mojara el sudor santo
De la lucha y el deber

La piel del indio te enseñará
Toda las sendas que habrás de andar
Manos de cobre te mostrarán
Toda la sangre que has de dejar

Es el tiempo del cobre
Mestizo, grito y fusil
Si no se abren las puertas
El pueblo las ha de abrir

América esta esperando
Y el siglo se vuelve azul
Pampas, ríos y montañas
Liberan su propia luz

La copla no tiene dueño
Patrones no más mandar
La guitarra americana
Peleando aprendió a cantar

Milonga de andar lejos (Daniel Viglietti)

Qué lejos está mi tierra
Y, sin embargo, qué cerca
o es que existe un territorio
donde las sangres se mezclan.

Tanta distancia y camino,
tan diferentes banderas
y la pobreza es la misma

los mismos hombres esperan.

Yo quiero romper mi mapa,
formar el mapa de todos,
mestizos, negros y blancos,
trazarlo codo con codo.

Los ríos son como venas
de un cuerpo entero extendido,
y es el color de la tierra
la sangre de los caídos.

No somos los extranjeros
los extranjeros son otros;
son ellos los mercaderes
y los esclavos nosotros.

Yo quiero romper la vida,
como cambiarla quisiera,
ayúdeme compañero;
ayúdeme, no demore,
que una gota con ser poco
con otra se hace aguacero.

La Segunda Independencia (Víctor Lima)

Yo que soy americano
—no importa de qué país—
quiero que mi continente
viva algún día feliz.

Que los países hermanos
de Centro América y Sur
borren las sombras del norte
a ramalazos de luz.

Si hay que callar, no callemos,
pongámonos a cantar;
y si hay que pelear, peleemos,
si es el modo de triunfar.

Por toda América soplan
vientos que no han de parar;
hasta que entierren las sombras,
no hay orden de descansar.

Desde una punta a la otra
del continente —qué bien—
el viento sopla sin pausa
y el hombre sigue el vaivén.

Canción con todos

(Armando Tejada Gómez - César Isella)

Salgo a caminar
 por la cintura cósmica del sur.
 Piso en la región
 más vegetal del viento y de la luz.
 Siento al caminar
 toda la piel de América en mi piel
 y anda en mi sangre un río
 que libera en mi voz su caudal.

Sol de Alto Perú,
 rostro Bolivia, estaño y soledad,
 un verde Brasil,
 besa mi Chile cobre y mineral.
 Subo desde el sur
 hacia la entraña América y total,
 pura raíz de un grito
 destinado a crecer y estallar.

Todas las voces, todas,
 todas las manos, todas,
 toda la sangre puede
 ser canción en el viento.
 Canta conmigo, canta,
 hermano americano.
 Libera tu esperanza
 con un grito en la voz.

(Ciñe el Ecuador
 de luz Colombia al valle cafetal.
 Cuba de alto son
 nombra en el viento a Méjico ancestral.
 Continente azul
 que en Nicaragua busca su raíz
 para que luche el hombre
 de país en país
 por la paz.)

Es Sudamérica mi voz

(Félix Luna - Ariel Ramírez)

Americana soy,
 y en esta tierra yo crecí.
 Vibran en mí
 milenios indios
 y centurias de español.
 Mestizo corazón
 que late en su extensión,
 hambriento de justicia, paz y libertad.
 Yo derramo mis palabras
 y la Cruz del Sur
 bendice el canto que yo canto

como un largo crucifijo popular.

No canta usted, ni canto yo
 es Sudamérica mi voz.
 Es mi país fundamental
 de norte a sur, de mar a mar.
 Es mi nación abierta en cruz,
 doliente América de Sur
 y este solar que nuestro fue
 me duele aquí, bajo la piel.

Otra emancipación,
 le digo yo
 les digo que hay que conquistar
 y entonces sí
 mi continente acunará
 una felicidad,
 con esa gente chica como usted y yo
 que al llamar a un hombre hermano
 sabe que es verdad
 y que no es cosa de salvarse
 cuando hay otros
 que jamás se han de salvar.

América: tu distancia
 (Pablo Milanés)

Con la distancia hubo siglos que perder,
 sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender.
 Y sin la distancia, se fue caminando
 a un futuro incierto, desigual y cruel.

De la distancia nos hicieron recorrer,
 lo que se pierde en cuatro siglos de no ser,
 y sin la distancia pasó de una mano
 de poca distancia a otra, nuestra fe.

Siendo una sola, te separaron
 el alma toda del cuerpo entero
 no caminaste, te cercenaron
 tu pensamiento, sólo vagaste.

Con la distancia hoy quedan siglos por perder,
 sin verse el hombre, sin crecer, sin comprender,
 y sin la distancia, vamos caminando,
 vamos reafirmando nuestra fe, de ser.

Canción por la unidad latinoamericana
 (Pablo Milanés)

El nacimiento de un mundo
 se aplazó por un momento,
 un breve lapso del tiempo,

del universo un segundo.

Sin embargo parecía
que todo se iba a acabar
con la distancia mortal
que separó nuestras vidas.

Realizaron la labor
de desunir nuestras manos
y a pesar de ser hermanos
nos miramos con temor.

Cuando se pasaron los años
se acumularon rencores,
se olvidaron los amores,
parecíamos extraños.

Qué distancia tan sufrida,
qué mundo tan separado,
jamás se hubiera encontrado
sin aportar nuevas vidas.

Esclavo por una parte,
servil criado por la otra,
es lo primero que nota
el último en desatarse.

Explotando esta misión
de verlo todo tan claro
un día se vio liberado
por esta revolución.

Esto no fue un buen ejemplo
para otros por liberar,
la nueva labor fue aislar
bloqueando toda experiencia.

Lo que brilla con luz propia
nadie lo puede apagar.
Su brillo puede alcanzar
la oscuridad de otras cosas.

Qué pagará este pesar
del tiempo que se perdió.
de las vidas que costó,
de las que puede costar.

Lo pagará la unidad
de los pueblos en cuestión,
y al que niegue esta razón
la Historia condenará.

La Historia lleva su carro
y a muchos nos montará,
por encima pasará de aquel

que quiera negarlo.

Bolívar lanzó una estrella
que junto a Martí brilló.
Fidel la dignificó
para andar por estas tierras.

Canto Americano

(Sérgio Ricardo)

Besame rosa de sangue
Rojo es el color del alma

Mi canto es americano
Es un grito, un vuelo de pajaró
Es vuelo blanco bajo el cielo

Mi cielo es americano
Por donde vuela blanca esperanza
Esperanza blanca de todo el pueblo

Mi pueblo es americano
Blancas manos blancas sonrisas
Mientras el negro por los cabelos

Mis negros americanos
Color de hermanos de negro dolor

Besame rosa de sangue
Rojo es el color del alma

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

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

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

Vuelo blanco americano
En la noche negra de su dolor

Besame rosa de sangre
Rojo es el color del alma.

Para Lennon e McCartney

(Lô Borges, Márcio Borges e Fernando Brant)

Porque vocês não sabem

do lixo ocidental
 não precisam mais temer
 não precisam da solidão
 todo dia é dia de viver

Porque você não verá
 meu lado ocidental
 não precisa medo não
 não precisa da timidez
 todo dia é dia de viver

Eu sou da América do Sul
 eu sei, vocês não vão saber
 mas agora sou cowboy
 sou do ouro, eu sou vocês
 sou do mundo, sou Minas Gerais.

Canto Latino

(Milton Nascimento e Ruy Guerra)

Você que é tão avoada
 pousou em meu coração
 moça escuta esta toada
 cantada em sua intenção
 nasci com a minha morte
 dela não vou abrir mão
 não quero o azar da sorte
 nem da morte ser irmão
 da sombra eu tiro o meu sol
 e do fio da canção
 amarro esta certeza de saber que cada passo
 não é fuga nem defesa
 não é ferrugem no aço
 é uma outra beleza
 feita de talho e de corte
 e a dor que agora traz
 aponta de ponta o norte
 crava no chão a paz
 sem a qual é fraco o forte
 e a calmaria é engano
 pra viver nesse chão duro
 tem de dar fora o fulano
 apodrecer o maduro pois esse canto latino
 canto pra americano
 e se morre vai menino
 montado na fome ufano
 teus poucos anos de vida
 valem mais do que cem anos
 quando a morte é vivida
 e o corpo vira semente
 de outra vida aguerrida
 que morre mais lá na frente
 da cor de ferro ou de escuro
 ou de verde ou de maduro

a primavera que espero
 por ti irmão e hermano
 só brota em ponta de cano
 em brilho de punhal puro
 brota em guerra e maravilha
 na hora, dia e futuro
 da espera virar...

San Vicente

(Milton Nascimento e Fernando Brant)

Coração americano
 acordei de um sonho estranho
 um gosto vidro e corte
 um sabor de chocolate
 no corpo e na cidade
 um sabor de vida e morte
 coração americano
 um sabor de vidro e corte

A espera na fila imensa
 e o corpo negro se esqueceu
 estava em San Vicente
 a cidade e suas luzes
 estava em San Vicente
 as mulheres e os homens
 coração americano
 um sabor de vidro e corte

As horas não se contavam
 e o que era negro anoiteceu
 enquanto se esperava
 eu estava em San Vicente
 enquanto acontecia
 eu estava em San Vicente
 coração americano
 um sabor de vidro e corte