

A canção como ferramenta de luta política e social: os diferentes casos na América Latina

The song as an instrument in political and social fight: the
different cases in Latin America

Bruno Erbe Constante

Graduando em História

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

erbeconstante@gmail.com

Recebido em: 05/07/18

Aprovado em: 26/11/18

Resumo: O trabalho abordará as diferentes manifestações populares musicais que foram se consolidando nos diferentes países da América Latina (Argentina, Brasil, Cuba, Chile e Uruguai), a partir de diferentes atores políticos que tiveram, por meio de suas canções, um comprometimento com as disputas políticas e sociais pautadas pela sociedade. Com exceção de Cuba, todos os países aqui tratados estavam inseridos ou passando a integrar uma sociedade cuja liberdade de expressão era cada vez mais reprimida. Primeiramente, refletirei sobre o movimento conhecido por "*nueva canción latino-americana*", discorrendo sobre qual processo histórico e em que conjuntura ele se encontra inserido. Em seguida, analisarei como este movimento aconteceu em cada um dos países descritos acima, buscando ratificar que foi um movimento que buscou transcender as fronteiras imaginárias de cada nação, além de externar os principais cantores e canções compostas na época.

Palavras-Chave: Nueva canción, Latino-americana, América Latina.

Abstract: This article will approach the different musical manifestations that have been consolidating in the different countries of Latin America (Argentina, Brazil, Cuba, Chile and Uruguay) from different political individuals who had a commitment to the disputes and social policies based by a society whose freedom of expression was increasingly repressed. Firstly, I will reflect on the movement known as "*nueva canción latino-americana*", by speaking about what historical process and at what juncture it is inserted. Then I'll look on how this movement happened in each of the countries described above, seeking to ratify that it was a movement that sought to transcend the imaginary borders of each nation, and to externalize the main singers and songs composed at the time.

Keywords: Nueva canción, Latin American, Latin America.

Neste trabalho, pretender-se-á analisar os diferentes movimentos artísticos que surgem na América Latina durante as décadas de 1960 e 1970. Estes processos, que receberão diferentes nomes e terão influências e significados semelhantes, vão atribuir um novo significado às formas de fazer e de se pensar as músicas da época. Diretamente afetados por seu contexto, diferentes compositores irão usar suas canções como ferramenta de luta política e social. Dito isto, pretenderei refletir sobre como essas “canções de protesto” irão erigir-se na Argentina, Brasil, Cuba, Chile e Uruguai e analisar quais os contextos e seus principais expoentes.

Um movimento artístico revolucionário

A *nueva canción latino-americana* foi um movimento que surgiu em tempos idos de 1960 e que se alastrou por toda a América Latina. Na Argentina, no Brasil, em Cuba, no Chile e no Uruguai, a música passa a ser interpretada como um instrumento de luta política e social. Estas rotulações, que serviram para determinar as diferentes composições que possuíam algum caráter político, são, na visão de Aguiar (2010, p. 91), “(...) insuficientes, visto que não abarcavam a complexidade nem a totalidade das propostas artísticas, estéticas, políticas e ideológicas dos artistas”. Neste sentido, diferentes cantores tinham suas próprias interpretações sobre o movimento que ia desenvolvendo-se e que ia sendo incorporado em diferentes lugares do continente americano como uma ferramenta de disputa político-social da qual se utilizavam para externar suas ideologias à sociedade. Todavia, é a partir destas nomeações que ficaram conhecidas e ainda o são, e, tendo isto em vista, será a forma pela qual denominarei estes movimentos, pois o compromisso deste trabalho não é discorrer sobre sua conceituação, mas, sim, analisar os principais expoentes deste novo “gênero” musical e qual contexto ele surge.

Gilma (2003, p. 61) destaca que estes novos movimentos que vão se reproduzindo nos diferentes países latino-americanos são influenciados pela Revolução Cubana de 1959, pois este processo revolucionário fora “*disparadora de la voluntad de politización intelectual*”. Isto é perceptível ao analisarmos algumas canções onde a figura do revolucionário Che Guevara é presente, demonstrando, pois, a forte influência do processo de 1959 como fonte inspiradora nos movimentos artísticos e sociais. Não obstante, as canções que passaram a ser compostas neste período “celebravam, por um lado, a Revolução Cubana (...) e denunciavam, por outro lado, a desigualdade social, o ‘imperialismo’ norte-americano (...)” (SCHMIEDECKE, 2013, p. 78), reiterando, desta forma, seu caráter político.

Não obstante, é de essencial importância destacar o papel revolucionário que os cantatores passam a ter neste período. É neste contexto que o músico passa a reivindicar seu papel dentro da sociedade da qual está inserido, interpretando em suas composições elementos que incorporam as problemáticas do mundo em que se encontra. Esse papel revolucionário desempenhado pelos cantatores fará com que muitos deles tenham que exilar-se devido ao contexto em que seus países estão inseridos – na maioria destes países, o domínio da sociedade está nas mãos da junta militar e, por obviedade, não permitem qualquer tipo de manifestação que ponha em evidência seu regime.

Diferentes lugares, propostas semelhantes

Como foi demonstrado acima, este movimento que revoluciona a forma de compor e externar as canções, deu-se em diferentes lugares da América Latina, contudo, teve propostas semelhantes. Neste ponto de vista, diversas figuras vão surgindo e impulsionam em sua consolidação como ferramenta de luta política e social. A partir disto, pretender-se-á analisar os casos argentino, brasileiro, chileno, cubano e uruguaio, demonstrando seus principais expoentes e qual o contexto social em que este tipo de canção surge. Para, além disto, tentarei dar conta de que, embora cada caso tenha sido particular com “configurações nacionais que passavam por diálogos particulares com as tradições musicais de cada país”, isso não impediu que as fronteiras da nação fossem extrapoladas, permitindo assim um contato com as variantes dos outros países e a construção de uma “identidade de caráter continental” (GOMES, 2013, p. 147).

Argentina e o Manifiesto del Nuevo Cancionero

Até meados da década de 1950, o território argentino deleitava-se com as canções de Carlos Gardel no gênero do tango. Todavia, este tipo de canção era pouco ou nada valorizado no meio urbano, devido a sua raiz folclórica. Esta relegação remonta da época colonial, onde o centro da Argentina, qual seja, Buenos Aires, era considerado diferente de todo o restante do país e de grande parte da América Espanhola, pois foi, desde cedo, uma cidade com grande importância nas trocas comerciais, nos contatos com outros países e na sua tentativa de hegemonia sobre as outras regiões. Essa característica, ou seja, de que o urbano se sobressaia ao rural, começou a ser alterada no início da década de 1960, época em que a poesia dos *gauchos* começa a ganhar espaço entre os cidadãos. Junto a isto, a difusão de aparelhos de comunicação de massa (rádio, televisão, toca discos) contribuiu para uma maior aceitação da cultura interiorana. Além disso, em 1961, acontece o *Festival Nacional de Folclore de Cosquín*, onde muitos

daqueles que viriam a ser os principais representantes da *nueva canción argentina* divulgaram suas músicas. Dentre muitos, podemos destacar: Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune e Horacio Guarani.

Este festival foi de extrema importância para a promoção de novas culturas musicais nos espaços que antes não aceitavam o que era produzido fora da cidade. Toda uma geração de cantores passou a incorporar suas ideologias em suas músicas e a usá-las como ferramenta de luta política e social. Este movimento que surge é denominado de *nuevo cancionero* e tem seu manifesto lançado em 1966 onde constava que:

La búsqueda de una música nacional de contenido popular, ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino. (...) En la búsqueda de su expresión, el artista popular adoptó y recreó los ritmos y melodías que, por su contenido y su forma, se adaptan más totalmente al gusto y los sentimientos del pueblo.¹

A partir da frase “ritmos y melodías que (...) se adaptan más totalmente al gusto y los sentimientos del pueblo” é possível perceber a preocupação dos que assinaram o manifesto em compor canções que fossem mais próximas aos “gostos e sentimentos” da população, notando-se, desta forma, uma aproximação dos *cancioneros* com aqueles/as com que se dirigiam. Isso é uma ruptura fundamental no estilo musical, pois, anteriormente, a produção musical não tinha preocupação na criação de canções voltadas para o *pueblo*. Dentre os assinantes, destacam-se as figuras de Mercedes Sosa, Oscar Matus e Armando Tejada Gomes, um grande poeta portenho.

A partir deste momento, o tango passa a ter outra conotação musical, ou seja, romperia com a sua significância de hegemonia sobre as diferentes regiões da Argentina. Neste sentido, Aguiar (2010, p. 95) afirma que o manifesto surge para denunciar “a fachada portuária, unilateral e epidérmica que resultada dessa deformação centralizadora em que o interior, o homem do campo, sua paisagem e circunstância histórica ficavam relegados”. É a partir daí que a fórmula de *Sarmiento*, cuja máxima expressão é “civilização contra barbárie”, é posta em evidência e, desta forma, os artistas buscam uma unificação do país através da junção da canção da capital portenha com o compositor camponês.

Não obstante, o manifesto definia o movimento como “*un movimiento literario-musical*” além de querer um “*intercambio con (...) movimientos similares del resto de América*”, ou seja, era uma proposta

¹ *Manifiesto del Nuevo Cancionero*. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>. Acesso em 22 jun. 2018.

cultural que buscava promover através da arte uma aproximação com as demandas da população e com toda a América. Por fim, declaram que era necessário romper com o “*regionalismo cerrado*”, conscientizar a população a partir de “*nuevas y mejores obras*” e consolidar uma música nacional com viés popular em detrimento das influências musicais que chegavam do estrangeiro, como, por exemplo, o rock estadunidense.

Brasil e a Canção de Protesto dentro do MPB

No Brasil, assim como nas demais regiões da América Latina, a canção que se propõe a repensar a sociedade surge em meados de 1960, ou seja, no contexto de ditadura civil-militar. O golpe militar acontecido em 1964, e que durará 21 anos, terá diferentes reações por parte da sociedade a esse Estado de exceção e uma destas será a canção de protesto em que, dentre as suas principais características, destaca-se “a crítica estético-cultural, político-ideológico e social como forma de resistência e oposição civil à ditadura militar” (A. G. DE VASCONCELOS; P. VASCONCELOS; G. DE VASCONCELOS, 2014, p. 724). Esta nova canção irá ajudar na consolidação do que, atualmente, conhecemos por Música Popular Brasileira (MPB). O MPB foi ousado, pois, como já exposto, erigiu-se em um contexto de muita repressão e, tanto suas letras como, sobretudo, a sonoridade das canções que, buscava emaranhar-se no íntimo dos ouvintes, revolucionando, assim, os sentidos públicos das canções, iam de encontro com a ordem social vigente. Portanto, o papel das canções era provocativo e, assim sendo, podem ser consideradas como composições revolucionárias.

Entre seus principais artistas, cabe destacar Maria Bethânia, Edu Lobo, Carlos Lyra, João do Valle, Heitor dos Prazeres, Sérgio Ricardo, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Caetano Veloso etc. As principais influências que estes cantores recebiam eram provenientes dos Centros Populares de Cultura (CPCs), do Teatro Arena (fundado em 1953, com o intuito de expandir a arte às massas populares) e, também, das discussões encabeçadas pela União Nacional dos Estudantes. Não obstante, é importante ressaltar que tanto os CPCs, como os grupos de teatros e, também, as esquerdas brasileiras, foram fortemente influenciados pelo discurso do nacional-popular que ganhou força com Vargas, durante o Estado Novo, e teve continuidade mesmo após sua queda. Esta ideologia tinha um sentido conservador no que tange as formas de fazer-se arte, sobretudo, no campo musical, pois definia uma maneira única de soar e expressar-se musicalmente, não levando em conta, portanto, a heterogeneidade cultural existente no país. Para exemplificar, o termo “música nordestina” surge a partir desse discurso e consolida-se a partir de

figuras conservadores como Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Assim sendo, muitos dos artistas que desafiaram e foram contrários a essa tendência do nacional-popular caíram no esquecimento.

Em 1964, a canção “Carcará”, conhecida pela voz de Maria Bethânia, fazia referência aos nordestinos que, sofridos com as penúrias da seca e da fome, foram obrigados a migrar de um território a outro. Nos versos “Carcará! / Pega, mata e come / Carcará! / Num vai morrer de fome” é perceptível a indignação da cantora com o que estava acontecendo no sertão. A alusão à ave que se aproveita de animais mortos é simbólica, pois o Nordeste, neste momento, encontrava-se em crise. Assim sendo, a cantora narra a saga dos nordestinos que foram obrigados, pela seca e pela fome, a migrar.

Neste mesmo ano, Zé Ketí compôs uma música em que criticava a posição segregacionista do governo do Rio de Janeiro que tinha por objetivo a “desfavelização” dos morros. Esta canção tornou-se símbolo de protesto contra a ditadura civil-militar, pois nos versos “Podem me prender / Podem me bater / Podem até deixar-me sem comer / Que eu não mudo de opinião / Daqui do morro / Eu não saio, não” reafirmava o compromisso com aqueles que eram da mesma origem que Zé Ketí, ou seja, dos morros, e ratificava sua resistência à política higienista que estava sendo posta em prática. Embora a composição original seja Zé Ketí, a música tornou-se mais popular na voz de Nara Leão.

Além destas canções, diversos festivais começaram a erigir-se na sociedade que vivia sob auspícios dos militares e do imperialismo norte-americano. Estes eventos ganharam notoriedade através de suas transmissões pelas redes televisivas (TV Record, TV Globo e TV Excelsior) e contavam com a participação da juventude. Desta forma, em 1965, aconteceu o Primeiro Festival de MPB, em que mais de mil canções foram enviadas para avaliação e apenas três dezenas foram selecionadas para concorrer no festival. A canção vencedora foi “Arrastão”, composta por Vinicius de Moraes e Edu Lobo. Em 1966, devido ao grande sucesso do primeiro festival, ocorreu o Segundo Festival de MPB, em que o número de composições inscritas ampliou-se para mais de mil e as canções vitoriosas foram as de Chico Buarque e de Geraldo Vandré, “A banda” e “Disparada”, respectivamente.

Além desses, o mais destacável é o Terceiro Festival Internacional da Canção realizado no Rio de Janeiro em 1968. Ali, Geraldo Vandré ousou desafiar a ditadura civil-militar com a canção “Pra não dizer que não falei das flores”. Com os versos “Há soldados armados, amados ou não /

Quase todos perdidos de arma na mão / Nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição / De morrer pela pátria e viver sem razão” o compositor fazia referência à pronta disposição que os soldados se encontravam, pois, estavam sempre preparados para combater de forma alienada. Além disto, o cantor relatava a vida sem razão que os quartéis pregavam em que a disciplina estava acima de tudo e não poderia haver contestação. O resultado não fora outro: o público foi a delírio, mas o júri não poderia eleger esta música como vencedora, pois afrontava o regime imposto.

Desta forma, a canção vitoriosa fora “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque. Para Vandré, o prêmio foi o exílio. Além desses, pode-se destacar: os Tropicalistas que, em 1968, lançaram o álbum “Tropicália ou *Panis et Circensis*” e sofreram com a censura, tendo alguns de seus integrantes, que se exilar; Tom Zé, integrante também do movimento tropicalista, que, a partir de seu álbum “Todos Os Olhos”, lançado em 1973, foi de encontro com a ditadura civil-militar; Taiguara, tendo mais de 60 composições censuradas e, que, em 1973 compôs a música “Que as crianças cantem livre”, sendo aí o momento definidor para o artista, pois foi obrigado a sair do país; e, por fim, como não destacar a canção “O bêbado e o equilibrista”, composta por Aldir Blanc e João Bosco, mas que ficou famosa com a gravação de Elis Regina, em 1979, em que se fazia um apelo pela anistia ampla, geral e irrestrita da população.

Nueva Canción Chilena

No Chile, o movimento que renova a canção nacional receberá o nome de *nueva canción chilena*. De acordo com Simões (2010, p. 138):

essa denominação foi dada em 1969 quando Ricardo García, jornalista e locutor de rádio, e a Vice-Reitoria de Comunicações da Universidade Católica organizaram um seminário sobre a situação da música chilena que contou, em seu encerramento, com um festival que ficou conhecido como o *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*.

Para além disto, é destacável a figura de Violeta Parra na consolidação deste movimento, pois, em meados de 1950, ela fez um resgate da cultura histórica e social do interior do Chile e redescobriu novos ritmos, poesias e culturas que, futuramente, seriam incorporadas na *nueva canción*. Ela é figura essencial na divulgação de músicas com problemáticas nacionais, disputando espaço com as canções que vinham do exterior. Parra valoriza em suas composições diferentes gêneros populares: *sirilla*, o *villancico* e o *Canto de Lo Humano y a lo Divino* (Simões, 2010, p. 141).

Outro fator importante é a chegada de músicas latino-americanas em solo chileno. A *canción de propuesta* uruguaia e a *nueva canción argentina* ganhou reconhecimento no Chile por volta de

1960, sobretudo, através da figura de Atahualpa Yupanqui, pseudônimo de Héctor Roberto Chavero. Neste sentido, Simões (2010, p. 146) afirma que:

os intercâmbios mencionados apontam para uma integração dos diferentes matizes da nova canção latino-americana, sugerindo a ideia de que as fronteiras nacionais chilenas não coincidiam com as suas fronteiras políticas, constituindo-se a *Nueva Canción Chilena* um movimento cultural que buscava a música latino-americana como expressão comum.

Assim sendo, diversos cantatores² sofreram influência desses diferentes movimentos latino-americanos, como, por exemplo, Victor Jara e os grupos Inti Illimani e Quilapayún. Estes três mencionados tiveram maior expressão no cenário nacional devido ao contexto em que estavam inseridos, pois rádios passaram a divulgar suas canções, festivais eram organizados, gravadoras lançavam discos. Além disto, houve uma grande inovação na música, qual seja, a estética foi mais valorizada: iluminação, cenografia, recursos teatrais. Por fim, um último fator importante na consolidação da *nueva canción chilena* e que ganha força em meados de 1960 é a participação nos movimentos sociais chilenos. É neste contexto que os cancioneros do Chile passam a engrossar as fileiras nas diferentes mobilizações sociais e políticas na sociedade, através da participação na *Unidad Popular*, aliança de grupos à esquerda que visavam as eleições presidenciais a partir do nome de Salvador Allende.

Victor Jara foi figura destacável no movimento da *nueva canción* chilena: foi cantautor, era filho de camponeses e também atuava como professor, além de ser compositor e ativista político. Jara foi um revolucionário em seu próprio tempo. Isto torna-se mais patente ao analisarmos, dentre tantas que poderiam ser refletidas, uma de suas canções. Na música “*A Desalambra*”, regravação por Jara, este defende a ideia de que o direito coletivo a terra era algo fundamental, evidenciando isto no trecho “*Que la tierra es nuestra / Tuya y de aquel / de Pedro y Maria / de Juan y Jose*”. Neste sentido, pode-se perceber sua preocupação com aqueles que, além de tudo, eram provenientes do mesmo lugar que ele, ou seja, o campo. Isto demonstra seu papel como agente revolucionário, pois suas músicas contêm preocupações que estão localizadas nos problemas sociais e eram pautas de governos progressistas. Todavia, Jara foi brutalmente assassinado pela ditadura sangrenta de Augusto Pinochet, em 1973. Felizmente, deixou um legado que chegou a diferentes países. Além dele, é incomensurável a figura de Violeta Parra. Seus estudos incansáveis,

² É neste mesmo momento que os compositores passam a cantar suas próprias músicas, rompendo drasticamente com a ideia de que só quem tinha voz boa poderia ser um cantor. Antigamente, quem pensava não possuir boa voz, compunha e pagava para alguém cantar.

promovendo na divulgação de diferentes culturas, ajudaram a tornar o movimento no Chile possível. Suicidou-se, todavia, em 1967. Já o grupo Quilapayún e o Inti Illimani tiveram de exilar-se devido à ditadura, voltando ao país somente em 1990, findado o regime autoritário de Pinochet.

Cuba e o Primer Encuentro de Canción Protesta

O papel de Cuba na consolidação e na proliferação das canções que surgem neste período é fundamental no contexto latino-americano. Cuba que havia triunfado em sua revolução, em 1959, tornou-se espaço de encontro e divulgação de diversos cantores, visto que a maioria dos países da América Latina estava no contexto de uma ditadura sangrenta. Ao contrário das demais nações, a ilha caribenha vivia sob democracia e, portanto, é ali que, em 1967, através da iniciativa da *Casa de Las Americas* – fundada em 1959 para promover o intercâmbio cultural entre os povos latino-americanos – foi organizado o *Festival de Canción de Protesta* na capital do país, Havana. O principal objetivo deste encontro era debater quais seriam os rumos da arte popular na América Latina e como estes movimentos poderiam engajar-se com os demais setores da sociedade que estavam comprometidos com as vias revolucionárias. Diversos países participaram deste festival de grande magnitude e, dentre os não latino-americanos, cabe destacar: Alemanha Oriental, Congo, Austrália e Espanha. Não obstante, Gomes (2013, p. 148) salienta que foi o:

primeiro evento de grandes proporções a buscar institucionalizar e articular os movimentos que vinham surgindo nos vários países do continente, e que teve grande impacto na produção discográfica engajada produzida no período entre 1967 e 1969, marcando uma abertura de horizontes e a incorporação de novos diálogos e referências nas sonoridades da *nueva canción latino-americana*.

Além disso, o papel fundamental que a *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS) teve foi o de se destacar, pois, a partir deste órgão, Cuba tentou promover a divulgação de suas ideias revolucionárias com os diversos países do globo. Isto é melhor compreendido se analisamos o contexto, qual seja, o da Guerra Fria, uma disputa entre dois blocos antagônicos que buscavam a propagação de seus ideais para consolidar a hegemonia de sua forma de sistema sobre a sociedade: de um lado o bloco capitalista, encabeçado pelos EUA e, de outro, o socialista, liderado pela URSS. Essa ideia de luta contra os ideais norte-americanos é mais patente ao analisarmos parte do documento oficial da OLAS, em que:

el contenido esencial de la revolución en América Latina está dado por su enfrentamiento al imperialismo y a las oligarquías de burgueses y terratenientes. Consiguientemente, el carácter de la revolución es de la lucha por la

independencia nacional, emancipación de las oligarquías y el camino socialista para su pleno desarrollo económico y social.³

O primeiro encontro foi um sucesso. O país sede teve a presença de três cantores importantes dentro do movimento da *Nueva Trova cubana*: Rosendo Ruiz, Alberto Vara e Carlos Puebla, este último era tido como o porta voz artístico da revolução cubana e, conseqüentemente, viajara diversos países divulgando os ideais e as canções de Cuba. Suas músicas exaltavam a revolução cubana, destacando-se, dentre muitas “*Gracias, Fidel*” e “*Haste Siempre, Comandante*”, em que agradecia duas das muitas figuras que foram importantes para concretizar a revolução. Além desses, é importante mencionar que muitos dos cantores, que foram vanguarda em seus países para a inovação nos movimentos artísticos, estiveram presentes: o Chile enviou Ángel Parra, filho de Violeta Parra; o Uruguai enviou Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa; a Argentina enviou Manuel Óscar Matus, um dos propositores do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*; além de diversos influenciadores de outros países.

Houve, após acalorados debates e percorrido as quase duas semanas do encontro, uma resolução final que entendia o papel essencial da comunicação através das músicas, discorrendo sobre a necessidade de os compositores serem e fazerem ser entendidos pelas massas populares, pois, afinal, era um movimento que tinha diversos interesses e, dentre muitos, destaca-se a conscientização da população através da arte. Além disto, durante o evento foram debatidos diversos assuntos que iam desde o movimento negro nos EUA até uma resolução sobre o que vinha acontecendo no continente asiático.

Com o fim do primeiro evento, os impactos foram enormes, Gomes (2013, p. 154) destaca que, a partir daqueles artistas que haviam participado do encontro:

o que ali foi 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.

Ou seja, além de reunir diferentes estilos musicais, mas com propósitos semelhantes, o evento acontecido em Cuba foi fundamental para que as *canciones nuevas* se renovassem ainda mais. Estes impactos são melhores percebidos ao analisarmos alguns álbuns e canções que foram produzidos em um momento posterior ao primeiro encontro. Zitarrosa, em seu disco *Yo sé quién soy*, lançado em 1968, um ano após o acontecimento, em uma das músicas reflete sobre os

³ *La Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad*, 1967. Disponível em: <http://www.ruinasdigitales.com/revistas/ConferenciaTricontinental.pdf>.

impactos que a ilha lhe trouxe. Nesta composição, o cantautor cita Cuba: “*desde el Sur al Ecuador / y hasta Cuba con amor*”⁴. É algo ínfimo, mas que já demonstra a influência cubana na música uruguaia. Ademais, o discurso dos cantores após o contato com a experiência revolucionária cubana torna-se mais radical. Esta radicalização do discurso é mais patente em um dos versos da música “*El retobao*”, composta por Zitarrosa e Julian Murguía, em que estes externam que respeitam “*la autoridad / cuando nace de nosotros / pero si que me retobo / cuando mandan unos pocos*”. O verbo “*retobar*” tem o significado de rebelar-se demonstrando a insatisfação dos autores e a possibilidade de rebelião quando “*poucos mandam*”. Por fim, a identidade latino-americana foi ainda mais reforçada. A partir do álbum *Canciones para el hombre nuevo* gravado em Cuba e editado em diversos países⁵, Gomes (2013, p. 156) afirma que:

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. O disco apresenta quatro canções com letra e música de autoria de Viglietti e são nessas canções autorais que se encontra a grande novidade, 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.

Portanto, o encontro realizado em Cuba é essencial para compreendermos esta renovação na música latino-americana, pois é para lá, onde a democracia faz-se presente, que os diversos cantores se dirigem e passam a incorporar, a partir da troca de experiências, novos elementos em suas músicas, como, por exemplo, os novos ritmos, melodias e timbres, singulares de cada parte da América Latina, que a partir das trocas culturais promovidas pelos diferentes cantores e cantoras que ali estavam presentes, foram sendo incorporados nas composições.

Uruguai e a Canción de Propuesta

Ao contrário do que aconteciam nos demais países latino-americanos, a busca de uma canção que representasse a nação teve bastante dificuldade para consolidar-se no Uruguai. O poeta Ruben Lena comentava que, ao contrário do que acontecia noutros lugares, o Uruguai tinha um movimento que vinha de “*arriba a abajo*”, demonstrando, neste sentido, uma diferença enorme, pois nas outras propostas de canções surgidas na América Latina, este processo de ressignificação da música deu-se de baixo para cima e, além disto, a população não havia “*tomado participación activa en el asunto*”. Apesar disso, em tempos idos de 1960, sobretudo no final desta

⁴ Para mais detalhes, procurar pela canção: “*Milonga pájaro*”.

⁵ Argentina, Uruguai e Chile são alguns dos países onde o disco foi regravado.

década, a *canción de propuesta* que se desenvolve no Uruguai terá, assim como nas outras regiões que este novo tipo de música foi erigindo-se, um forte caráter social e político, tendo, pois, nas composições musicais, uma forte influência do que estava acontecendo no país e, do mesmo modo, na América Latina. Neste sentido, Petronio (2006, p. 13) destaca que as canções que surgem neste momento bebem do:

contexto del empuje revolucionario generado en la sociedad uruguaya bajo la influencia de la Revolución Cubana, la gesta del Che y los coletazos del mayo francés, y un nuevo proyecto político para Uruguay fue una nueva semilla para la canción.

Percebe-se que surge como fonte de inspiração para a *canción de propuesta* um novo processo que está acontecendo na França e que vai espalhar sua influência por todo o mundo, qual seja, o maio de 1968. O novo contexto político a que se refere o autor citado é a crise uruguiaia. Em fins da década de 1960, o presidente Jorge Pacheco Areco declarava, formalmente, o estado de emergência no qual se encontrava o país. Não obstante, em 1972, o candidato, que se tornou alternativa à tentativa frustrada de Areco a reeleição, foi eleito. O novo comandante do executivo uruguiaio passou a ser Juan Maria Bordaberry que “herdou os votos políticos de Pacheco Areco, seu projeto político e seus aliados” (PADRÓS, 2011, p. 13), ou seja, uma continuação do projeto pachecato. Um átimo de tempo depois da eleição de Bordaberry, os militares tomam o poder, em 1973. É neste contexto que a *canción de propuesta* edifica-se e, como afirma certamente Aguiar (2010, p. 111):

Tal contexto (...) os influenciava, influencia sua produção, suas ideias, seus pensamentos e sua arte. Eles [os artistas] não se furtaram em demonstrar essa postura, a partir de seus trabalhos, exatamente em um momento em que se exigia uma tomada de posição. Sua arte (...) estava associada à visão de mundo que tinham, convergindo ação e reflexão, teoria e *práxis*.

Muitos dos cantores que surgem nesse momento têm suas canções apresentadas no *Festival de la Canción de Protesta*, ocorrida em Cuba, em 1967. Dentre muitos, destaco aqueles que, em minha opinião, tiveram grande notoriedade dentro do festival e da sociedade uruguiaia. O primeiro deles é Alfredo Zitarrosa. Este viveu boa parte de sua vida no meio rural e, portanto, suas composições sofreram influência do meio em que ele viveu. O início de sua carreira como músico é em 1963, quando canta em uma rádio da cidade de La Paz. Todavia, só vai adotar a profissão de cantautor em 1964, ao externar seu trabalho no auditório do *Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica*. No entanto, como sua atuação política não era benquista por aqueles que estavam no poder, visto que Zitarrosa havia aderido à Frente Ampla, suas músicas foram proibidas a

partir das eleições de 1971 e consolida-se este fato em 1973, época da tomada do poder pelos militares. É obrigado a exilar-se, porém:

asimismo participa activamente de diversos festivales internacionales, como abanderado de la lucha a favor de la libertad del pueblo uruguayo y de otras naciones oprimidas por gobiernos de corte fascista, y como referente ineludible del canto popular uruguayo y latinoamericano (TEJADA GOMÉZ).

Outro cantautor que destacar-se-á neste período é Daniel Viglietti. Ao contrário de Zitarrosa, Viglietti era filho de músicos. Seu pai, por um lado, era dirigente do *Conjunto Lavalleja*, grupo cujo Viglietti fez sua primeira apresentação, em 1957. Sua mãe, por outro lado, tocava piano, influenciando-o, desta maneira, com canções eruditas. Além desses dois, um de seus tios era também músico e compunha músicas populares. Assim sendo, como bem destaca Aguiar (2010, p. 113) “essas influências musicais tão diversificadas” fizeram com que Viglietti estudasse “música erudita e popular, o que marcou sua formação artística”. Suas canções tinham forte caráter popular e anti-oligárquico, com temáticas que envolviam o campesinato, além de defender pautas como a reforma agrária.

Dentre diversas músicas, destaca-se a “*Pion p’a todo*”, cuja letra narra “a vida e o trabalho dos peões nas estâncias” (AGUIAR, 2010, p. 151) e, “*Canción para mi América*”, música que é entendida como a afirmação da identidade latino-americana. Devido às letras de suas composições, ou seja, seu compromisso com a luta social e sua participação em movimentos de esquerda, será censurado e, também, encarcerado em 1972. Com sua detenção, houve uma mobilização incomensurável por sua libertação em que transcenderá “*fronteras, llegando a pedir su liberación personalidades como Jean Paul Sartre o Julio Cortázar. Luego de su liberación, se suceden hechos que lo obligan a emprender el camino del exilio.*” (TEJADA GOMÉZ, *op cit*). Por fim, Anibal Sampayo, José Carbajal, Numa Moraes e os grupos Los Nocheros e Los Olimareños são importantes neste movimento que se propôs a repensar a música uruguaia.

Considerações Finais

O trabalho presente foi uma tentativa de narrar os diversos movimentos artísticos conhecidos como *nueva canción latino-americana* e acontecidos em tempos idos de 1960 em toda a América Latina. Para tanto, buscou-se analisar cada caso, além de seus compositores e suas principais canções, enfatizando a ligação entre os movimentos. Seja na *nueva trova cubana* ou na *nueva canción chilena* ou, ainda, na *canción de protesta uruguaia*, nota-se que foram processos acontecidos em diferentes lugares da América e que, todavia, há mais semelhanças que diferenças.

Um ponto de conexão entre estes movimentos aconteceu em Cuba, no ano de 1967, alimentando ainda mais a identidade latino-americana. Verifica-se, que desde os seus primeiros passos até sua consolidação, o movimento renovou e revolucionou a maneira de interpretar e compor canções que doravante seriam voltadas para as massas populares. Sendo esse, portanto, uma ferramenta de disputa político-social na voz de cantores que incorporam o papel de artistas revolucionários dentro da sociedade repressiva que estavam inseridos.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, José F. G. C. **“Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”**. Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti 1967-1973. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de Mestrado), 2010.

GILMA, Claudia. **Entre la pluma y el fusil**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GOMES, Caio de Souza. “Por toda América soplan vientos que no han de parar hasta que entierren las sombras”: anti-imperialismo e revolução na canção engajada latino-americana (1967–69). **Revista História e Cultura**, v. 2, n.1, p. 146–165, 2013.

Historia de La Música Popular Uruguaya. Disponível em: <http://www.historiadelamusicapopularuruguay.com/>

KLAFKE, Mariana Figueiró. **Show Opinião: engajamento e intervenção no palco pós-1964**. Porto Alegre: UFRGS (Trabalho de Conclusão de Curso), 2013.

PADRÓS, Enrique Serra. Uruguai: o Pachecato e a escalada autoritária no final dos anos 60. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH: São Paulo, julho de 2011**.

PETRONIO ARAPI, Tabaré. **Las voces del silencio – Historia del canto popular: 1973-1984**. Montevideu: Fonam, 2006.

Primera Conferencia de la Organización Latinoamericana de Solidaridad, 1967. Disponível em: <<http://www.ruinasdigitales.com/revistas/ConferenciaTricontinental.pdf>>. Acesso em 27 jun 2018.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. **“Tomemos la historia en nuestras manos”**: Utopia revolucionária e música popular no Chile. Franca: UNESP (Dissertação de Mestrado), 2013.

SILVA, Carla M. de. **Música popular e disputa de hegemonia: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da nova canção chilena entre 1965-1970**. Niterói: UFF (Dissertação de Mestrado), 2008.

SIMÕES, Sílvia Sônia. La nueva canción chilena: o canto como arma revolucionária. **História Social**, n. 18, 2010.

SIMÕES, Sílvia Sônia. **“Canto que ha sido valiente, siempre será canción nueva”**: o cancionero de Victor Jara e o golpe civil-militar no Chile. Porto Alegre: UFRGS (Dissertação de Mestrado), 2011.

TEJADA GOMÉZ, Armando. **Manifiesto del Nuevo Cancionero**. Disponível em: <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

VASCONCELOS, Francisco de A. G. de, VASCONCELOS, Mariana P. e VASCONCELOS, Iris H. G. de. Fome, comida e bebida na música popular brasileira: um breve ensaio. **História, ciências, saúde – Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 22, n.3, 2015, jul.–set., p. 723-471.