



HAL
open science

A CANÇÃO DE PROTESTO "LATINO"-AMERICANA DAS DÉCADAS DE 60 E 70: TRÂNSITOS E DISSOLUÇÕES FRONTEIRIÇAS

Letícia Porto Ribeiro, Marcello Messina

► **To cite this version:**

Letícia Porto Ribeiro, Marcello Messina. A CANÇÃO DE PROTESTO "LATINO"-AMERICANA DAS DÉCADAS DE 60 E 70: TRÂNSITOS E DISSOLUÇÕES FRONTEIRIÇAS. Anais da XIII Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericanas, Aug 2018, Rio Branco, Brazil. hprints-01967991

HAL Id: hprints-01967991

<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-01967991>

Submitted on 1 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



J

A

L

L

A

A CANÇÃO DE PROTESTO “LATINO”-AMERICANA DAS DÉCADAS DE 60 E 70: TRÂNSITOS E DISSOLUÇÕES FRONTEIRIÇAS

Letícia Porto Ribeiro (UFAC)

Marcello Messina (UFAC)

737

•

•

2

0

1

8

RESUMO: A canção de protesto fez parte do cenário cultural na América “Latina” durante a década de 60/70 em diferentes países da região. Em muitas dessas canções havia propostas de união dos povos latino-americanos contra as explorações de classes, estadunidense ou em prol da construção do socialismo. Este artigo tem como objetivo analisar como a ideia dessa união “latino”-americana foi proposta por músicos de protesto nas décadas de 60 e 70, realizando, simultaneamente, uma abordagem crítica do conceito de América “Latina”. Além de reconhecer o potencial de articulação inerente a essas propostas, queremos aqui identificar as implicações de raça, etnia e classe incorporadas no significante América “Latina”, discutindo as importantes exclusões que esse termo implica e determina. O apoio metodológico se dá por meio da teoria decolonial, principalmente em autores como Mignolo e Dussel, e pelas reflexões conceituais trazidas por Bhabha.

Palavras-chave: Música. América Latina. Nova canção. Canção de protesto. Fronteiras.

A canção de protesto fez parte do cenário cultural na América “Latina” durante a década de 60/70 do século XX em diferentes países. Em muitas dessas canções havia propostas de união dos povos latino-americanos contra a exploração de classe, contra a exploração estadunidense ou em prol da construção do socialismo. A composição musical se dava, também, buscando transpor fronteiras nacionais - com uso de instrumentos e ritmos de países vizinhos, ou interpretação de canções originárias de diferentes países da região. Este artigo tem como objetivo analisar como a ideia dessa união “latino”-americana foi proposta por músicos de protesto nas décadas de 60 e 70, realizando, simultaneamente, uma abordagem crítica do conceito de América “Latina”. Além de reconhecer o potencial de articulação inerente a essas propostas, queremos aqui identificar as implicações de raça, etnia e classe incorporadas no significante América “Latina”, discutindo de forma crítica as importantes exclusões que esse termo implica e determina. O apoio metodológico se dará por meio da teoria decolonial, principalmente autores como Mignolo e Dussel,



e pelas reflexões acerca do conceito de “povo” e de “nação” trazidas por Bhabha. Apresentaremos, primeiramente, uma noção geral do movimento da Nova Canção em alguns dos países nos quais esteve presente, após isso como diferentes noções da unidade “latino”-americana foram pensadas e como as questões de raça, etnia e classe foram representadas. A seleção dos compositores e intérpretes abordados aqui foi feita tendo como base, mas não restrita, aos signatários do I Encuentro de la Canción Protesta, em Cuba, realizado em 1967.

J
A
L
L
A

Partimos de duas definições que Bhabha apresenta para “povo”, levando em conta a retórica construída ao redor desse termo - o “povo” como objeto da pedagogia nacionalista e o “povo” como sujeito de um processo de significação:

O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de significação e interpelação discursiva. Temos então um território conceitual disputado, onde o povo tem de ser pensado num tempo-duplo; o povo consiste em ‘objetos’ históricos de uma pedagogia nacionalista, que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no preestabelecido ou na origem histórica constituída *no passado*; o povo consiste também em ‘sujeitos’ de um processo de significação que deve obliterar qualquer presença anterior ou originária do povo-nação para demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo. Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. É através desse processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna o lugar de *escrever a nação*. (BHABHA, 2005, pp. 206-207. Grifos do autor)


•
738
•

2
0
1
8

Bhabha percebe, portanto o campo da definição de povo como um campo de lutas entre a construção de uma identidade de “povo” condizente com a construção de uma nação, para a qual esse “povo” deve se adequar e, do outro lado, uma noção de “povo” como sujeito sempre atualizado. Isso ainda se torna mais marcante se pensarmos no conceito de “América” como uma construção - não dos nativos deste continente, mas de europeus que chegaram a partir de 1492 e buscaram, desde então, impor seus modos de vida àqueles que aqui estavam - daí a necessidade ainda mais premente do lugar do pedagógico e do performativo apresentados por Bhabha.

Ainda para Bhabha, para se estudar a diferença cultural é necessária uma revisão das temporalidades, bem como do signo no qual se inscrevem as identidades.

reconstituir o discurso da diferença cultural exige não apenas uma mudança de conteúdos e símbolos culturais; uma substituição dentro da mesma moldura temporal de apresentação nunca é adequada. Isso demanda uma revisão radical da temporalidade social na qual histórias emergentes possam ser escritas; demanda também a rearticulação do ‘signo’ no qual pos-



sam se inscrever identidades culturais. [...] A transmissão de *culturas de sobrevivência* não ocorre no organizado *musée imaginaire* das culturas nacionais com seus apelos pela continuidade de um passado ‘autêntico’ e um ‘presente’ vivo - seja essa escala de valor preservada nas tradições ‘nacionais’ organicista do romantismo ou dentro das proporções mais universais do classicismo. (BHABHA, 2005, pp. 240-241).

J
A
L
L
A
Esta cultura é transnacional e tradutória - porque envolve o deslocamento cultural e porque suas histórias envolvem a questão do que é cultura - Bhabha afirma, então, que o discurso naturalizado e unificador de “povos”, de “nação”, de tradição “popular” autêntica “não podem ter referências imediatas” (BHABHA, 2005, p. 241).


L
L
A
Neste trabalho defendemos, entre outras coisas, que a noção de “povo” defendida muitas vezes pelo movimento da Nova Canção abarcava não uma nação (no sentido de um Estado) mas todo o povo da América “Latina” que era explorado por elites locais e interesses internacionais. Povo que, no contexto das décadas de 1960 e 1970 deveria se unir, independente de raça ou etnia, como classe, em prol de uma revolução e se rebelasse contra a dominação imperialista e das elites. Sob essa perspectiva, as fronteiras nacionais já eram desde antes questionadas, e o foram mais durante esse movimento, no qual sujeitos, tradições e temáticas (*grosso modo*) indígenas, europeias, africanas, populares, folclóricas e urbanas dialogam.

739
• O termo “canção de protesto” foi problematizado durante o “I Encuentro de la Canción Protesta” que aconteceu em 1967 em Cuba. Durante esse evento surgiram diversas sugestões para a nomenclatura desses movimentos musicais que se já se desenvolviam, então, em diversos países “latino”-americanos, como
• “nova canção” e “canção revolucionária”, “canção testemunho” (OSSORIO, 2014). Utilizaremos aqui o termo “Nova Canção” para nos referirmos ao movimento nos diferentes países por ter sido o termo “Nova Canção Latinoamericana” adotada por diferentes estudiosos¹. O termo “Nova Canção” surgiu, provavelmente, a partir do “Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino”, de 1963, tendo sido apropriado pelo movimento de outros países, como no Chile (quando do I Festival da Nova Canção Chilena, em 1969).

2
0
1
8
O movimento da Nova Canção pode ser considerado sob uma perspectiva decolonial - como uma forma de resistência à noção da *modernidade* veiculada pela Europa e pelos Estados Unidos como visão de mundo superior. Dussel (1992) afirma que a chamada *modernidade* é necessariamente ligada à exploração e escravização da América, sendo a noção então construída de racionalidade ligada ao massacre irracional de milhares de indígenas. Para Mignolo (2005) o colonialismo se perpetua na colonialidade, ligada também à modernidade - o autor afirma que o racismo é a forma pela qual, ao desumanizar um povo ou cultura, justifica-se a dominação e a escravização. A América “Latina”, afirma Mignolo, constitui um conceito inventado pelas nações europeias, e adotado também pelos Estados Unidos, de forma a manter sob sua influência os povos americanos, e a diferenciar os americanos “do norte” e do “sul”:

“Latin” America became darker and darker in relation to the increasing dis-

1 Fabiola Velasco (2007), Caio de Souza Gomes (2015), Luis Vitale (s.d).



course of White supremacy that was implemented during the last decade of the nineteenth century in the US by the ideologues of the Spanish-American War. In parallel fashion to the way Spaniards were seen by Northern Europeans (as darker skinned and mixed with Moorish blood), “Latin” America began to be perceived more and more as “Mestizo/a”; that is, .darker skinned.² (MIGNOLO, 2005, loc. 1266-1268)

J Após a II Guerra Mundial, essa divisão se aprofundou ao ser criada a
A noção da divisão em três “mundos” e a América Latina passa a ser parte do chamado
L “Terceiro Mundo” . A sujeição “latino”-americana se intensificou mais ainda após
L o início da Guerra Fria, quando as pressões dos Estados Unidos tomam forma no
A combate ao comunismo (BETHELL e ROXBOROUGH, 1996).

L O termo “América Latina” deve, portanto, ser problematizado. Mignolo
L (2005), primeiramente, liga a “Americanidade” à colonialidade: a singularidade das
A Américas reside, afirma, nos apagamentos e silenciamentos que coexistiram com
a expansão europeia (dos indígenas, dos africanos, da população de descendência
sul-europeia - essa última iniciada no século XVII), na exploração massiva de
trabalho e da racialização de determinados povos, na manutenção da lógica da
colonialidade após as independências contra as populações africanas e indígenas.
A questão da “latinidade” foi construída, afirma o mesmo autor, quando o mundo
europeu quis determinar a forma de emancipação nas Américas - no caso, a França
busca influência na região, bem como as elites *criollas* buscavam um projeto para
substituir as influências hispânica e portuguesa. Essa ideia já foi desenhada no
século XVII, quando o barroco, nas colônias, se subdivide em “dois barrocos” - o
barroco do Estado, espanhol e português, e o barroco “do protesto”, da consciência
740 *criolla* e da ferida colonial, que consiste na consciência de que essa elite *criolla*
não era o que deveria ser, ou seja, europeia. Após a independência, portanto,
os *criollos/mestizos* tiveram que reinventar suas identidades, e o fizeram sobre
a civilização europeia, mantendo o silenciamento e apagamento dos indígenas e
africanos. Mignolo explica que a elite buscou na França e no liberalismo uma nova
2 doutrina - sendo que a França e Montesquieu eram mais próximos dos *criollos*
que a Inglaterra. Em resumo, essa elite buscou, portanto, imitar os intelectuais
0 europeus ao invés de analisarem criticamente o colonialismo.

1 A ideia de “América Latina”, portanto, possibilitou a separação do passado
8 português e espanhol - já também marginalizados na “modernidade” do século
XIX - e a adoção da ideologia da França. Mignolo afirma que isso não foi feito sem
questionamentos, e cita o exemplo do chileno Francisco Bilbao, que afirmou que
os legados coloniais do Novo Mundo deveriam ser analisados, bem como defendia
uma “segunda independência” da “raza latinoamericana”.

A latinidade foi, também, uma busca por um legado, no caso o legado

2 “A América ‘Latina’ se tornou cada vez mais escura em relação ao cada vez maior discurso da supremacia Branca que foi implementado durante a última década do século dezenove nos EUA pelos ideólogos da Guerra Hispano-Americana. De forma semelhante à qual os hispânicos eram vistos pelos europeus do norte (como tendo a pele mais escura e misturados com o sangue mourisco), a América “Latina” começou a ser vista mais como “Mestizo/a”, ou seja, como de pele mais escura.” Walter D. Mignolo. *The Idea of Latin America* (Wiley-Blackwell Manifestos) (Locais do Kindle 1266-1268). Edição do Kindle. Tradução Nossa.



romano: era uma ilusão de que Roma era um legado para os “latinos” da América. Mignolo explica que a multiplicidade racial da América do Sul não se encaixava nos moldes estabelecidos no século XIX, sendo estabelecido para esta, portanto, um *status* marginal em relação aos europeus do sul - a divisão entre América do Sul e América do Norte reproduziu as divisões europeias e as divisões entre os romanos e os germânicos, na qual também já ocorria uma racialização (MIGNOLO, 2005).

J
A
L
L
A

No contexto “latino”-americano, portanto, o colonialismo foi substituído pela colonialidade, e as elites se tornaram as novas “colonizadoras”, submetendo indígenas, africanos e seus descendentes para viver uma nova forma de colonização, de forma que “a ‘ideia’ de América Latina é aquela triste das elites celebrando seus sonhos de se tornarem modernas enquanto afundavam cada vez mais profundamente na lógica da colonialidade³” (MIGNOLO, 2005, loc. 859-860)

Percebemos, por conseguinte, a questão central da “branquitude” na formação das sociedades da América “Latina”, intimamente ligada à questão do silenciamento dos povos indígenas e africanos, mesmo no contexto adotado da identidade de “latinidade” a partir do século XIX. A racialização de indígenas e africanos se constitui, também, em sua estereotipização, na qual serão resumidos a “índios” e “negros”, como afirma Dussel (1992), tendo suas culturas e saberes reduzidos, apropriados no que seria útil às elites e apagados naquilo que não seriam.

A “CANÇÃO DE PROTESTO” E AS DISSOLUÇÕES FRONTEIRIÇAS


741

•
•
2
0
1
8

Gomes (2013) identifica três fases no que chama da história de “conexões transnacionais” da canção engajada “latino”-americana: a primeira entre 1963 e 1966, quando se formam e consolidam os movimentos da *nueva canción* no Cone Sul (região pesquisada pelo historiador) e na qual o engajamento se deu por meio da crítica social. A segunda, entre 1967 e 1969 na qual as influências do *I Encuentro de la Canción Protesta*, realizado em Cuba, se fez sentir, com destaque para a revolução e o anti-imperialismo. A terceira, a partir da década de 1970, marcada pela radicalização dos discursos políticos, pela intensificação das conexões e também a inserção dos artistas brasileiros nos circuitos, bem como também pelos golpes no Chile, Uruguai e Argentina, que encerram esse ciclo em 1976. Levamos essa periodização em consideração, mas não nos agarramos a ela no desenvolvimento deste artigo. O mesmo autor aponta que durante as décadas de 1960 e 1970 uma série de “conexões transnacionais” foi mais fortemente estabelecida, resultando em uma rede de intercâmbios e diálogos entre vários países das Américas. A revolução cubana teria sido, no contexto de forja de uma ideia ou identidade latino-americana, um marco, pois estabeleceu a região como espaço de disputa na Guerra Fria. Dessa forma, o ambiente na década de 1960 propiciava lutas por mudanças:

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

3 “The ‘idea’ of Latin America is that sad one of the elites celebrating their dreams of becoming modern while they slide deeper and deeper into the logic of coloniality”. Tradução nossa.



eram não só possíveis, mas iminentes, e que intelectuais e artistas teriam um papel fundamental neste processo. (GOMES, 2013, p 22)

Entre as impressões elencadas por Hobsbawm a respeito dessa agitação política, está de que nesse período no conceito de “nação”, para os intelectuais e os políticos, passou a elencar as massas de seus habitantes, antes ignorados. “O que tornou essa extensão mais fácil do que antes, pelo menos para os intelectuais revolucionários, foi que as massas pareciam agora prontas para a ação revolucionária” (HOBSBAWM, 2017, p. 481), bem como esse novo nacionalismo carregava o anti-imperialismo, principalmente contra a Europa e os Estados Unidos.


“Canto Geral”, publicado em 1950 por Pablo Neruda, articulou, no campo literário, o ideal uma união “latino”-americana. Essa união já era pensada, no entanto, desde os tempos de Bolívar e das independências dos países da América Central e do Sul, como aponta Corazza (2010)⁴. Na obra “Canto Geral”, Neruda se refere ao Amazonas, a Machu Picchu, Cuba e outras diversas regiões das Américas, desde o momento anterior à chegada dos Europeus até o momento após a independência. O “Canto Geral” influenciou diretamente o cantor Patrício Manns e também o grupo Alparcoa, que dedicariam álbuns inteiros baseados no poemário.

Ainda a respeito do contexto do período, Hobsbawm afirma que “na década de 1950, os rebeldes latino-americanos viam-se inevitavelmente recorrendo não só à retórica de seus libertadores históricos, de Bolívar ao próprio José Martí de Cuba, mas à tradição revolucionária social e anti-imperialista da esquerda pós-1917” (HOBSBAWM, 2017, p. 299). Ou seja, junto às figuras de destaque da história “latino”-americana, que elaboraram e/ou divulgaram pensamentos relativos à união desses países, havia, ainda, ideais anti-imperialistas que se inspiravam na revolução russa como uma alternativa frente à dominação norte-americana e europeia.

Dentro do campo musical e em diálogo com essas ideias e com seu contexto, em 1963 é lançado o “Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino” - é igualmente o ano, afirma Gomes, que o cantor uruguaio Daniel Viglietti lança seu primeiro LP. Tanto o *Canto Geral* de Neruda quanto o *Manifiesto del Nuevo Cancionero Argentino* influenciaram os músicos dessa década. A Argentina e o Chile viviam um momento de renovação folclórica - nesse sentido, a primeira influenciou o segundo, pois, nas rádios chilenas a música argentina, cuja produção e veiculação havia sido incentivada sob o governo de Perón, era a principal concorrente da música cantada em inglês (GOMES, 2013; SCHMIEDECKE, 2015). Como afirma Silva, “Para além de Atahualpa Yupanqui, diversos conjuntos argentinos como Los Chalchaleros, Los Fronterizos, Los Huanca Hua, dentre outros, passaram a ser escutados no Chile e influenciaram fortemente a produção artística chilena” (SILVA, 2008, p. 83).

O *Manifiesto do Novo Cancioneiro Argentino* foi lançado com um concerto em 11 de fevereiro de 1963, com músicos que incluíam Mercedes Sosa, Tito Grancia, Juan Carlos Sederó e Óscar Matus, os poetas Armando Tejada Gómez e Pedro

4 CORAZZA, Gentil. “A Unila e a integração latino-americana” in **Boletim de Economia Internacional**. Número 3, Julho de 2010. Disponível em: http://repositorio.ipea.gov.br/bitstream/11058/4715/1/BEPI_n3_unila.pdf



Horacio Tusoli e o bailarino Victor Nieto (GOMES 2013). Esse Manifesto estabelece que:

No nace por o como oposición a ninguna manifestación artística popular, sin como consecuencia del desarrollo estético y cultural del pueblo y es su intención defender y profundizar ese desarrollo. Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar, en forma y contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y el sentir del país de hoy. El Nuevo Cancionero no desdeña las expresiones tradicionales o de fuente folklórica de la música popular nativa, por el contrario, se inspira en ellas y crea a partir de su contenido, pero no para hurtar del tesoro del pueblo, sino para devolver a ese patrimonio, el tributo creador de las nuevas generaciones.[...] Rechaza a todo regionalismo cerrado y busca expresar al país todo en al amplia gama de sus formas musicales. Se propone depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas a ultranza, el patrimonio musical tanto de origen folklórico como típico popular.”.⁵

Atahualpa Yupanqui é tomado como uma das inspirações a serem seguidas. O Manifesto ainda “acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América” - ou seja, há o reconhecimento de que movimentos semelhantes acontecem em outros países e já se estabelecia a proposta de trocas e diálogos.

Oscar Matus e Armando Tejada Gomes formaram uma parceria de criação musical, com canções que eram interpretadas por Mercedes Sosa, figura que se tornaria a “mais emblemática do movimento” (GOMES, 2013, p. 36). Antes da autoria do Manifesto, em 1962, Sosa e Matus viajaram para o Uruguai e lá conheceram um movimento semelhante ao Nuevo Cancionero, foi quando, ao retornar à Argentina, trabalharam na confecção do documento (GOMES, 2013). Em 1965 Sosa lança o Álbum “Canciones con Fundamento” com canções compostas por Matus, Tejada Gómez e Ramón Ayala, entre outros. Nesse álbum Gomes destaca a canção “Zamba de los humildes”, que carrega uma idealização do povo que estará presente, em geral, em todo movimento da música engajada. No mesmo ano, afirma o autor, Sosa se apresentou no Festival de Cosquí - apesar de ter sido quase barrada pela politização das suas músicas, e recebeu, para poder cantar, o auxílio de Jorge Cafrune, destaque do festival. Sua performance da canção “El derrumbre índio” causou “uma impressionante reação no público e saiu consagrada.” (GOMES, 2013, p. 54). A partir de seu álbum de 1966, “Yo no canto por cantar”, adota um discurso americanista, com a “Tonada de Manuel Rodriguez”, poema de Pablo Neruda musicada pelo maestro Chileno Vicente Bianchi.

Gomes (2013) afirma que o Uruguai, após a II Guerra Mundial, se esforçava por construir uma imagem de “Suíça da América Latina”, com uma política de bem-estar social advinda de intervenção estatal na vida cotidiana e do bipartidarismo

5 O Manifesto está disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>> acesso em 06/04/2017



(Partido Nacional, dos Blancos e Partido Colorado). No entanto, não conseguiu evitar uma crise no final da década de 1950, que, na década de 1960, gerou conflitos sociais. Nesse contexto, o Partido Nacional ganhou as eleições de 1958 e 1962 após quase um século de hegemonia do Partido Colorado. Nesses anos, também, surgiram as “tentativas de renovação do cancionero tradicional” (GOMES, 2013, p. 40). É pertinente abrir um parêntese para apontar, nesse contexto, a racialização latente no “apelido” popularizado “Suíça da América Latina” e toda a conotação de *modernidade* e racialização que ele carrega em si: o país seria a “Suíça” pelo seu suposto “desenvolvimento”, e com uma população “branca”, aliada à imagem de um clima frio que lembraria o Norte da Europa, estando “fora do lugar” na América Latina (ou talvez fosse a América “Latina” que estaria “fora do lugar”). Estabelece, portanto, uma racialização em relação aos países que o rodeiam, bem como àquelas regiões e populações residentes que não se encaixam no estereótipo “suíço”.

O diálogo uruguaio era estabelecido com a Argentina e com o Chile, e estão presentes a abordagem da questão social associada ao folclórico na produção musical. Três nomes se destacam: Daniel Viglietti, Los Olimareños e Alfredo Zitarrosa. Por trás de Los Olimareños estavam, afirma Gomes (2013), Ruben Lena e Víctor Lima, e suas canções abordam temáticas da vida do trabalhador. Daniel Viglietti, filho do folclorista César Viglietti, lançou seu primeiro disco em 1963, chamado “Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra”. O álbum apresenta trabalho ligado à renovação estética e temática dos gêneros folclóricos (como proposto pelo Manifesto do Novo Cancionero Argentino, lançado no mesmo ano), com composições de Viglietti mas também de Atahualpa Yupanqui e um poema do cubano Nicolás Guillén musicado pelo argentino Horacio Guarani intitulado “No sé por qué piensas tú” (Guillén também seria musicado por diversos artistas da Nova Canção). A música que fecha o álbum, “Canción para mi America”, se tornaria, na voz de diversos artistas, um marco inicial das canções que tematizam a unidade “latino”-americana (GOMES, 2013). A letra⁶ coloca em primeiro plano a figura indígena como a que une os diferentes povos que são explorados:

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 mojará 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/ Libe-
 ran su propia luz// La copla no tiene dueño/ Patronos no más mandar/ La
 guitarra americana/ Peleando aprendió a cantar

Na canção é a “América” que “está esperando”, e “la guitarra” é “americana” - e não uruguaia. A canção apresenta, ainda, como figuras emblemáticas o índio - ligada ao trabalho, à sabedoria de conhecer os caminhos e ao dever - e o mestiço, bem como aborda a revolução armada: “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 has de abrir”, assim como a música já é colocada como arma dessa revolução.

6 Disponível em: <<https://www.musica.com/letras.asp?letra=814689>> acesso em 15/05/2018

J

A

L

L

A

744

2

0

1

8



Nos álbuns seguintes tanto o grupo Los Olimareños quanto Viglietti se manteriam na mesma senda, com os Los Olimareños utilizando o ritmo afro-uruguaio “candombe” que “até então era marginalizado, excluído por ser identificado com as populações negras do país” (GOMES, 2013, p. 49) - e Gomes aproveita essa temática para abordar que, ao contrário dos indígenas, a população negra era poucas vezes lembrada - nos referimos a isso mais adiante neste trabalho. No entanto, percebemos ao longo da pesquisa que a temática indígena quando é abordada, o é com certa superficialidade. O que é mais abordado ao longo do movimento da Nova Canção, como temática, é a exploração do trabalhador e a promoção da Revolução Socialista.

Viglietti participaria, posteriormente, de um espetáculo de 1972 (“Cantando a propósito”) que continha uma canção do brasileiro Sérgio Ricardo e a recitação do poema “Os homens da terra” (pela atriz Dahd Fer) de Vinícius de Moraes, bem como gravou em 1973 canções de Chico Buarque e Edu Lobo/Gianfrancesco Guarnieri, todas traduzidas para o espanhol - estabelecendo, assim, uma ponte também com o Brasil (GOMES, 2013). Isso é significativo, já que o Brasil seria mencionado em algumas canções, mas teve, poucas vezes, seus poemas musicados ou canções interpretadas por outros músicos da América “Latina” no período, sendo, portanto, Viglietti uma exceção neste aspecto.

Na mesma época no Chile, o movimento da Nueva Canción Chilena já se desenrolava, sob influência, principalmente, da folclorista e compositora Violeta Parra e do argentino Atahualpa Yupanqui. Em “Los Pueblos Americanos”, Violeta Parra aborda a artificialidade das fronteiras entre os países (SILVA, 2008). A canção, de 1964-65 traz a letra⁷:

Mi vida, los pueblos americanos,/ mi vida, se sienten acongojados,/ Mi vida, porque los gobernadores,/ mi vida, los tienen tan separados.// Cuándo será ese cuando,/ señor fiscal,/ que la América sea/ sólo un pilar./ Cuándo será ese cuando,/ señor fiscal.// Sólo un pilar, ay sí,/ y una bandera,/ que terminen los líos/ en las fronteras.// Por un puñado de tierra/ no quiero guerra.

Em 1966, Victor Jara escreveu na contracapa do primeiro disco do conjunto Quilapayún, com o qual trabalhou até 1969, que “Nuestro repertorio va más allá de las fronteras de nuestro país. Las fronteras de la música que consideramos nuestra son otras.” (JARA, 1966, *apud* ACEVEDO, et. al. s/d, p. 41). Acevedo ainda indica que Jara, em 1969, adota inspiração de ritmos caribenhos - da cumbia colombiana em “Móvil oil special” e do son-guaracha em “A cochabamba me voy”. Como afirma Schmiedecke,

Jara gravou gêneros chilenos (*tonadas, cuecas, cantos a lo humano* e *a lo divino*), andinos (*kaluyo, cachimbo, huayno, bailecito, yaravi*), cubanos (*rumba, son, guajira*), afro-americanos (*Joropo, festejo, panalivio*), argentinos (*milonga, zamba, vidalita*) e mexicanos (*corrido*) [...] reivindica, assim liberdade para dialogar com diferentes influências, renovando-se a partir da “tradição” latino-americana - a qual permanece sendo a referência central e o elemento de legitimidade buscado em sua criação (SCHMIEDECKE, 2015, p. 127).

⁷ Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/violeta-parra/los-pueblos-americanos.html>> acesso em 15/05/2018

J
A
L
L
A
745
2
0
1
8



Em 1965, sob a influência do Canto Geral de Neruda e da intervenção norte-americana em Santo Domingo Patricio Manns compôs as canções que integrariam o álbum “El sueño americano”, que foi gravado somente em 1967, contando com a participação do grupo “Voces Andinas”. O álbum se divide em três partes: a primeira com referência no período colonial, a segunda aborda o imperialismo pós-independência e a última chama os povos à luta contra a exploração estrangeira (SCHMIEDECKE, 2015). Kósichev afirma que esse disco é uma “ardiente exhortación a la solidaridad e réplica indignada a la intervención de los EE. UU. en la Republica Dominicana, en 1965” (KOSICHEV, 1990, p. 67).

Outro disco de Manns que versa sobre outros países é “Entre el Mar e la Cordillera”, de 1966, na qual o “Arriba en la Cordillera”, huapango (ritmo mexicano) cuja letra conta a história de um arriero (algo como um carreteiro brasileiro) que é assassinado. Outra canção sua, “Bandido”, inspirada, afirma o compositor, nos guerrilheiros cubanos que eram chamados de “bandidos” por Fulgencio Batista. Composta em 1957, foi interpretada pelo conjunto argentino Los Andinos no Festival de Cosquín. (GOMES, 2013).

Ainda no Chile, a Peña de los Parra, inaugurada em 1965 se tornou também um ponto propício a intercâmbios entre os países. Isabel e Angel Parra traziam de suas viagens canções e instrumentos de outros países “latino”-americanos (JARA, 1998, p. 119) Também de acordo com Joan Jara (1998) artistas vindos de países vizinhos atingidos pelas ditaduras cantavam nas peñas, como brasileiros, uruguaios e argentinos.

O disco lançado pela Peña de los Parra em 1965, “La peña de los Parra”, também se tornaria um marco para as conexões propostas pela NCCh com outros países “latino”-americanos e também para denúncias sociais nas canções autorais, como afirma Gomes (2013): contava com a participação de artistas como Isabel e Angell Parra, Patricio Manns e Rolando Alarcón, com repertório autoral e não-autoral. Abre com uma canção tradicional do folclore venezuelano, “Rio Manzanares” e outra, “Décimas del folclore venezolano” que “aponta para o diálogo com o folclore daquele país que será marcante ao longo de toda a produção da nueva canción chilena.” (GOMES, 2013, p. 63) O autor aponta também que esse disco aponta para o “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” (GOMES, 2013, p. 64), canção que também foi gravada em 1966 por Mercedes Sosa, ou seja, em menos de 10 anos gravada em 3 países, daí sua importância apontada por Gomes. Em Ángel Parra vol. II, Angel canta uma canção chamada de “Me matan se no trabajo” - poema do cubano Nicolás Guillén musicado pelo uruguaio Daniel Viglietti - esse tipo de intercâmbio, com a musicalização de poemas ignorando as fronteiras entre os países é bastante comum.

O chileno Rolando Alarcón participou do grupo Cuncumén, assim como Jara. Quando grava seu primeiro LP solo, em 1965, se afasta do projeto neofolclórico do Cuncumén, buscando atualizar o folclore, como o entendia, com as questões sociais. No refrão da canção “Si somos americanos” há elementos de diversas partes do continente: “a marinera da costa do Peru, a refalosa da zona central chilena,

J

A

L

L

A

746

2

0

1

8



a zamba argentina, o son cubano, todos dançados pelos ‘americanos’: ‘bailemos marinera,/ refalosa,/ zamba y son./ Si somos americanos /seremos una canción’ (GOMES, 2013, p. 70). Posteriormente esse discurso se intensificou com a canção “América guerreira” e “América Nuestra” (GOMES, 2013). “Si somos americanos” é também o nome do primeiro álbum do grupo chileno Inti-illimani, de 1969. A canção, como outras com essa temática, aborda a união das raças - o branco, o mestiço, o índio e o negro - como iguais.

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.⁸

Já Patricio Manns, em 1968, em “El folklore no ha muerto, mierda”, volta ao universo folclórico “puro” - álbum no qual grava, com Silvia Urbina (do grupo Cuncumén), canções populares e somente uma de autoria própria (GOMES, 2013). Víctor Jara faria algo semelhante em seu último álbum, “Canto por Travesura”, de 1973, somente com canções chilenas. Talvez isso revele que, embora buscassem um discurso de dissolução fronteiriça, essa era desejava de forma mais simbólica e dentro de uma luta contra a dominação estadunidense, e não uma união de fato - valorizava-se, de certa forma ainda, aquilo o que era considerado uma “cultura local”.

O México passava por um governo autoritário - apesar de não ser uma ditadura militar - durante o período de maior produção da Nova Canção em outros países (KARAM, 2014). Karam estabelece entre os representantes da canção social mexicana da segunda metade do século XX Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares e Los Folkloristas (1966). O primeiro e a segunda talvez sejam os mais populares e são caracterizados pelo próprio Karam como os principais representantes de uma Nova Canção no México. Em 1970 é inaugurada a Peña de Los Folkloristas, que recebe representantes da NCCh como Victor Jara e Silvio Rodrigues. Os Folkloristas tiveram um especial contato com o chileno Víctor Jara: em “Pongo en tus manos abiertas”, gravado em 1969 Jara incluiu entre referências de outros países, além “A cochabamba me voy” (de sua autoria, sobre as incursões de Che Guevara na Bolívia); “Zamba del Che”, de Rubén Ortiz e “Juan sin Tierra”, de Jorge Saldaña, ambos do grupo mexicano Los Folkloristas, cujas gravações foram apresentadas a Jara pela bailarina mexicana Rosa Bracho. Rubens Ortiz teria enviado uma carta agradecendo Jara e eles então estabeleceram uma amizade (KOSICHEV, 1990).

Nicomedes Santa-Cruz foi folclorista, poeta e músico do Peru. Formado em jornalismo, em suas obras reivindicava do legado folclórico de raízes afro-peruanas. Nicomedes viajou por diversos países da América e também de fora - indo ao Japão, por exemplo⁹. Entrevistou Víctor Jara quando este esteve no Peru

8 Letra retirada de: <https://www.letras.mus.br/rolando-alarcon/965659/> Acesso em 06/05/2018

9 <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz.htm>

J

A

L

L

A

.

747

.

2

0

1

8



pouco antes de ser morto pela ditadura de Pinochet¹⁰. É interessante perceber na obra de Nicomedes que ele gravou não somente suas canções, mas também eles próprio recitando seus poemas. Em “América Latina” Santa-Cruz afirma que (no que também pode ser considerada uma crítica o sistema educacional): “Yo no coloreé mi Continente/ ni pinté verde a Brasil/ amarillo Perú/ roja Bolivia./ Yo no tracé líneas territoriales/ separando al hermano del hermano¹¹.”

Na entrevista de Nicomedes a Víctor Jara, o intercâmbio entre os músicos da Nova Canção é abordada, apesar de a questão não ter sido muito aprofundada:

N.S.C: ¿Y los interpretes, como tú Víctor Jara, como los Quilapayún, como el grupo Inti-Illimani, como Isabel y Ángel Parra, los hijos de tu “hermana grande” Violeta Parra, dialogan, tienen contacto con los demás hermanos de la canción testimonial de América Latina? Digamos con los uruguayos Zitarrosa y Viglietti, con los argentinos Guarani e Isella, con Mercedes Sosa, con los de Cuba, como Carlos Puebla o Pablito Milanés...

V.J: Nosotros hemos tenido la suerte en nuestras salidas, así como la de ahora mismo, de conocer a esta gente, de conversar mucho con ellos y de intercambiar opiniones y de intercambiar canciones.¹²

O músico argentino Horacio Guarani também foi entrevistado por Nicomedes, e extraímos, no mesmo site, uma interessante citação a respeito do movimento da Nova Canção, que ele chama de “Testimonial”:

N. S. C: Hay algunos miles de oyentes que específicamente tendrían interés en que vos les dieras un mensaje sobre lo que a tu entender y por tu experiencia es deber de la Canción Testimonial y de qué elementos debe nutrirse esta Canción, para ser una herramienta, un arma.

H. G: Bueno yo entiendo que durante muchos años, en nuestro país, las canciones que se cantaban, que se componían eran tomando como temática el paisaje, las cosas felices, el amigo, el amor, el ranchito, la anécdota, pero a pesar de una gran profundidad de sentimientos y en algunos casos de poesía, de música, no siempre daban la totalidad de la misión del cantor. Nosotros, los que hablamos siempre de la Nueva Canción, entendemos que el Canto no puede limitarse solamente a distraer, a entretener a la gente, el canto debe jugar un papel dentro de la sociedad en la que vive, por algo se nutre de esa sociedad; viene desde abajo el cantor, está nutrido de una serie de vivencias, de la gente que construye el país, que hace el país a cada rato y no puede negar de ninguna manera toda aquella cosa que esta alrededor del hombre. Y alrededor del hombre no hay solamente momentos felices, hay momentos tristes, que duelen, que lastiman, entonces el cantor en los últimos años, el interprete, el poeta, el músico tomó conciencia y empezó a hacer las cosas enfocando el arte con una manera distinta: sí el paisaje, sí el amor, sí el momento dulce, pero no esquivar el dolor, el testimonio de los hechos que nos duelen, no esquivar la protesta como se ha dicho muchas veces, en contra de las cosas que lastiman a su pueblo. Entonces esto

10 Disponível em: <https://eupassarin.wordpress.com/2010/03/17/nicomedes-santa-cruz-peru/> Acesso em 01/05/2018


11 Disponível em: <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz-america-latina.htm> Acesso em 01/05/2018.

12 Disponível em: <http://www.nicomedessantacruz.com/espanol/entrevistas.htm> Acesso em 01/05/2018

J
A
L
L
A

748

2
0
1
8



adquirió una gran jerarquía porque el pueblo sí se vio bien representado cuando vio que el cantor no sólo le distraía, tomaba posición frente a la vida, opinaba... como decía José Hernández: “ pero yo canto opinando que es mi forma de cantar”.

J
A
L
L
A
Para Horacio, portanto, o artista está inserido na sociedade e vivência as experiências de cada instante, e, por causa disso, não pode evitar de protestar contra as coisas que causam dor ao povo. No Chile, assim como na Argentina, o movimento que antecedeu e foi concomitante ao da NCCh, chamado de Música Típica, veiculava essa imagem idealizada do campo (SCHMIEDECKE, 2015), romantizando não só as paisagens, como também as relações ali presentes. Ainda achamos pertinente apontar autor chama o movimento de “Nova Canção”, que indica que essa nomenclatura já era então comumente utilizada.


O Brasil, durante este período, passava pelo período mais radical da ditadura militar de 1964 e não mandou, portanto, emissários para o Encontro de Canción Protesta de Cuba. Apesar disso, o disco “Canto Geral” de Geraldo Vandré já então se inclinava na direção, de pelo menos, uma música popular revolucionária. O título evoca, talvez indiretamente, o Canto Geral de Neruda, e a própria contracapa do disco já expõe seu conteúdo combativo, apresentando duas citações de Brecht (sendo uma delas: “Dêesses tempos em que falar das árvores é quase um crime, pois implica em silenciar sobre tantos erros - aos que virão depois de mim”) e um longo parágrafo escrito pelo próprio Vandré que explica o porquê do termo “Geral”: “Neste disco, a palavra Geral tem de mim somente uma vontade muito grande de colocarme sem pudores com o instrumento da comunicação de tudo que aprendi a ver, ouvir, pensar e sentir a respeito do meu tempo, do meu lugar e da gente que vive neles[...].” - Vandré escreve em março de 68, pouco antes de o AI 5, que daria início à Linha Dura, quando o músico seria preso. Em “O plantador” ele diz: “(...) O dono quer ver/ A terra plantada./ Diz de mim que vou/ Pela grande estrada:/ “Deixem-no morrer,/ Não lhe dêem água,/ Que ele é preguiçoso/ E não planta nada.”/ Eu que plantei tudo/ E não tenho nada,/ Ouço tudo e calo,/ Na caminhada.”¹³. O contexto que Vandré descreve é o da racialização das camadas despossuídas da sociedade: estereotipadas como preguiçosas, “não lhe dêem água” expõe a clara desvalorização dessas vidas. No entanto, a reação à essa desumanização é exposta em outra canção do disco, “Aroeira” na qual há uma chamada à luta que estaria por vir: “Vim de longe, vou mais longe/ Quem tem fé vai me esperar/ Escrevendo numa conta/ Pra junto a gente cobrar/ No dia que já vem vindo/ Que esse mundo vai virar”¹⁴. Mas canção mais combativa do álbum é “Cantiga Brava”: “O terreiro lá de casa/ Não se varre com vassoura,/ Varre com ponta de sabre/ E bala de metralhadora.”¹⁵

Napolitano aponta que Vandré seria o compositor brasileiro que mais

13 <<https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/83310/#album:canto-geral-1968>> acesso em 03/05/2018

14 <<https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/83305/#album:canto-geral-1968>> acesso em 03/05/2018

15 <<https://www.letras.mus.br/geraldo-vandre/947859/#album:canto-geral-1968>> acesso em 03/05/2018



teria se aproximado do que chama de Nueva Canción Latinoamericana, era o mais atingido pelas radicalização do discurso político do que outros artistas do país, e que, neste LP, utilizou gêneros normalmente desvalorizados pelo mercado fonográfico brasileiro de então, de forma que “o repertório do álbum veiculava muitas variações da “moda-de-viola” (Maria Rita, De Serra, de Terra, de Mar, Ventania, O Plantador), guarañas (Companheira), jongo (Cantiga Brava), toada (Aroeira). Os temas rurais (musicais e poéticos) predominavam sobre os urbanos.” (NAPOLITANO, 2010, p. 231).


A partir de 1972, aproximadamente, outros músicos brasileiros se aproximaram do movimento da Nova Canção. Houve, por exemplo, interpretações de Violeta Parra por alguns artistas, como Elis Regina e o Clube de Esquina. Elis gravou ainda “Los Hermanos” de Atahualpa Yupanqui e Chico Buarque gravou “Pequeña serenata diurna” do cubano Silvio Rodrigues. O cantor Sérgio Ricardo também buscava fortalecer essa ponte compondo uma canção em espanhol intitulada “Canto Americano”.

O venezuelano Ali Primera (Ely Rafael Primera Rossel, 1941-1985) teve uma prolífica produção musical e poética, com várias canções com temáticas sociais e políticas, com sua obra composta em maior parte a partir da década de 1970. Como Victor Jara, conheceu a pobreza, principalmente após a morte de seu pai, que era oficial de polícia, quando, com dois anos de idade, ele e seus irmãos tiveram que se deslocar sua mãe, e teve que deixar os estudos por um período. Trabalhou como engraxate, pescador, boxeador, carregador de malas e, de acordo com Castillo, aos 13 anos já iniciou sua militância política. Em “América Latina Obrera”, lançada em 1973, a ligação da união “latino”-americana contra a dominação estadunidense talvez seja a mais explícita e agressiva de todas as canções do movimento da Nova Canção:

El yankee teme/ que tú te levantes/ América Latina obrera/ no sé ¿por qué no lo haces?// El yankee teme/ a la revolución / el yankee teme/ al grito ¡yankee go home!/ yankee go home// Y viene remontando el Amazonas/ el grito rebelde del carioca/ y viene a unirse con su hermano/ el obrero venezolano// América Latina obrera/ América Latina obrera/ América Latina/ Levanta en tus manos la bandera/ de la Revolución / América Latina obrera y grita con fuerza/ yankee go home!/ yankee go home!/ yankee go home!/ (recitado) “gringo go home// los obreros de América latina/ te dicen: gringo go home!/ yankee go home” / Levanta en tus manos la bandera/ de la Revolución/ América Latina obrera/ y grita con fuerza/ yankee go home!/ yankee go home!/ yankee go home!¹⁶

Temos aqui desenhada, portanto, a forma como se deram essas relações entre a música de diferentes países “latino”-americanos: por meio da adoção de instrumentos e ritmos, por meio de interpretações de diversos artistas (exemplo artistas chilenos gravando repertórios venezuelanos ou uruguaios), por meio da musicalização de poemas de países diferentes, de temáticas de outros países (principalmente a Revolução Cubana) por meio de asilo dados à perseguidos políticos. Temos, também, em que consiste a essa suposta união “latino”-americana: é, principalmente, uma união contra a dominação estrangeira e contra as exploração

16 <<https://www.musica.com/letras.asp?letra=1092603>> Acesso em 05/05/2018



das elites capitalistas. Não fica claro se o que se pretende é uma união de fato em um só estado (com a dissolução real das fronteiras) ou uma união *entre* os estados, sob esse aspecto, uma união na medida de uma luta, quiçá revolucionária, contra o domínio estadunidense. A nossa pesquisa pende para a segunda ideia, sendo a primeira evidente em poucas canções como na obra de Nicomedes Santa-Cruz e em *Los Pueblos Americanos*, de Violeta Parra.

O ENCUENTRO DE LA CANCIÓN PROTESTA

J
A
L
L
A
Em 1967 ocorre em Cuba o “Encuentro de la Canción Protesta” (ao mesmo tempo em que acontecia a *Primer Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*, também em Havana). O encontro teve a participação de dezoito países (OSSORIO, 2014) . Contou com a participação de Angel Parra e Rolando Alarcón (Chile) e do venezuelano Ali Primera, entre outras figuras então proeminentes no cenário da “canção de protesto” de diversos países da América e também Europa. Isabel Parra, apesar de não constar sua assinatura no documento final, esteve presente, e lá estabeleceu uma relação com músicos cubanos que se estendeu durante vários anos, lançando o álbum intitulado “De aquí e de allá”, um dos marcos da ponte que se fazia entre Chile e Cuba no início da década de 1970 (GOMES, 2013).

O Encontro constituiu-se como um evento no qual aconteceram apresentações musicais e também debates acerca das produções musicais “de protesto” entre os delegados dos países participantes e gerou um valioso intercâmbio entre os artistas. Nos debates foram abordadas a censura, a repressão, a forma como a canção “de protesto” se dava em cada país, bem como a projeção que a canção pode ter como forma de luta, e da relação entre forma e conteúdo. Também foi debatida a questão da nomenclatura - “canção de luta”, “de protesto”, “revolucionária”, “nova canção” - sem nenhuma conclusão definitiva a esse respeito (OSSORIO, 2014). A declaração final do encontro que:

2
0
donde además de definir la canción protesta como un arma al servicio de los pueblos y de pedir un enriquecimiento del oficio a través de la búsqueda de la calidad artística, los firmantes se solidarizaban con la lucha del pueblo vietnamita, apoyaban la Revolución Cubana y a la lucha de los pueblos de Asia, África y América Latina. (OSSORIO, 2014, p. 182)

1
8
Foi estabelecida também, conta Ossorio, uma diferenciação entre a “música protesta verdadeira” e a “música protesta comercial”. Em sua declaração final, os artistas declararam seu papel na luta de libertação dos povos contra o imperialismo norte-americano e contra o colonialismo. Foi reconhecida também que a natureza da canção facilita o diálogo com o povo, devendo, portanto, ser uma arma a serviço dos povos e não um produto de alienação do capitalismo - o artista deve ter uma posição definida frente aos problemas da sua sociedade. Declara ainda o dever dos cantores de protesto de buscar qualidade artística, sendo essa também uma atitude revolucionária. Denuncia os crimes do imperialismo no Vietnã, exigindo o cessar dos bombardeios, declaram apoio à luta do movimento negro nos Estados Unidos, à luta proletária e estudantil nos países capitalistas contra a exploração patronal, à revolução cubana. Assinam: Ángel Parra e Rolando Alarcón (Chile); Terry Yarnell, John Faulkner, Sandra Kerr, Ewan Mac Coll e



J
A
L
L
A

Peggy Seeger (Grã Bretanha); Parker Bilbao e Jose Luis Guerra (Los Olimareños); Braulio López, Carlos Molina, Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Marcos Velázquez, Yamandú Palacios y Quintín Cabrera (Uruguay); Manuel Oscar Matus, Celia Birenbaum, Rodolfo Mederos, Ramón Ayala y Amanda Aida Caballero (Argentina); Nicomedes Santacruz (Perú); Jean Lewis (Australia); Francisco Marín, Florence Marín, Virilo Rojas, Luis Casasco y Dionisio Arzamendia (Los Guaranís - Paraguai); Claude Vinci (França); Luis Cília (Portugal); Oscar Chávez e José Gonzáles (México); Leoncarlo Senttimelli, Elena Morandi, Giovanna Marini, Ivan della Mea y Mari Franco Lao (Itália); Barbara Dane e Irwin Silber (Estados Unidos); Raimón (Espanha); Marta Jean Claude (Haiti); Rosendo Ruiz, Alberto Vera e Carlos Puebla (Cuba). (OSSORIO, 2014). Após o encontro foi lançado um álbum com canções dos participantes, e foi criado, em 1969, o grupo cubano chamado “Grupo de Experimentación Sonora” com os músicos Pablo Milanés, Silvio Rodríguez e Noel Nicola, que desenvolveu atividades de divulgação do trabalho do Centro de la Canción Protesta junto a escolas, fábricas, unidades militares e televisão. O grupo de Experimentación desenvolveria um trabalho posterior com Isabel Parra. (GOMES, 2013).

752

O uruguaio Alfredo Zitarrosa, sob influência do Encontro, escreveu músicas sobre Cuba e a revolução, como “Milonga Pájaro”, e “El Retobao”, bem como o grupo Los Olimareños com “La Segunda Independencia”, escrita por Victor Lima, que aborda a unidade latino-americana. O mesmo ocorreu com Viglietti, com “Canciones para el hombre Nuevo”, no qual o cantor musica poemas de Liber Falco (uruguaio), Cesar Vallejo (Peru), Nicolas Guillén (Cuba), Garcia Lorca e Rafael Alberti (Espanha), além de canções próprias, incluindo “A Desalambrar”, que seria interpretada por outros nomes da Nova Canção, como Víctor Jara (GOMES, 2013).


2
0

O conjunto Quilapayún lança o álbum “Canciones Folkloricas de America” no mesmo ano do Encontro, 1967, em parceria com Víctor Jara, que incluía repertório venezuelano, colombiano, uruguaio, mas também espanhol, estadunidense e israelense, e em “Basta!”, de 1969, reúnem canções revolucionárias de diversos países - Colômbia, Argentina, México, Chile, Itália e Rússia (GOMES, 2013).

1
8

O álbum “Basta!” traz também a musicalização do poema “La Muralla”, do cubano Nicolás Guillén, que aborda a união das raças em defesa contra a exploração e em prol da revolução. Nesse álbum também o grupo interpreta canção “Basta Ya” do argentino Atahualpa Yupanqui - trazendo uma versão em andamento bem mais agitado que a do compositor e com uma variação de ritmos (um que inclusive lembra, talvez propositalmente, um ritmo caribenho ou cubano). É interessante notar que na própria interpretação de Atahualpa Yupanqui, o andamento lento e o caráter melancólico das estrofes é alterado pelo andamento mais rápido a partir do refrão. A letra¹⁷, claramente, é uma reação ao imperialismo e à exploração do trabalho do carreteiro, estendo a noção do sofrimento aos irmãos do México e do Panamá - e a chamada à revolução, que não se faz de forma explícita, é implicada pelo “Basta ya que el yanqui mande” e quando afirma que “sus padres fueran esclavos, sus hijos no lo serán”:

17 <https://www.youtube.com/watch?v=a-kkhnfw0E8> acesso em 14/05/2018



¡Ay! Ya viene la madrugada,/ Los gallos están cantando./ Compadre, están anunciando/ que ya empieza la jornada... Ay... Ay...// ¡Ay! Al vaivén de mi carreta/ nació esta lamentación./ Compadre, ponga atención/ que ya empieza mi cuarteta./ No tenemos protección... Ay... Ay...// Trabajo para el inglés,/ trabajo de carretero,/ sudando por un dinero,/ que en la mano no se ve... Ay... Ay... // refrão: ¡Basta ya! ¡Basta Ya! ¡Basta ya que el yanqui mande!// El yanqui vive en palacio/ yo vivo en uno ¡barracón!/ ¿Como es posible que viva/ el yanqui mejor que yo?// refrão // ¿Qué pasa con mis hermanos/ de Méjico Y Panamá?/ Sus padres fueron esclavos,/ ¡sus hijos no lo serán!// refrão// Yo de pequeño aprendí/ a luchar por esa paz./ De grande lo repetí/ y a la cárcel fui a parar.//refrão// ¿Quién ha ganado la guerra/ en los montes del Viet-Nam?/ El guerrillero en su tierra/ Y el yanqui en el cinema.

J
A
L
L
A

Após a eleição de Allende, as relações entre Chile e Cuba se intensificaram, e quando Fidel Castro visitou o Chile governado por Salvador Allende em 1971, trouxe consigo uma delegação de artistas que se dividiram em dois grupos que viajaram ao sul e ao norte do país, entre eles, Carlos Puebla, que iria novamente ao Chile em 1972. Quando, por sua vez, o grupo Quilapayún visitou Cuba em 1971 como embaixadores culturais, inspirou naquele país a criação do grupo Manguaré, que chegou no Chile em Setembro do mesmo ano, mantendo contato com o Quilapayún, o Inti-Illimani e Isabel Parra (GOMES, 2013).

Em 1972 aconteceu, novamente em Cuba, o Encuentro de la Música Latinoamericana, que

753

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 no continente. (GOMES, 2013, p 148)

2
0
1
8

A declaração final é um tanto parecida com a do encontro anterior: resistência ao imperialismo, denúncia dos pseudo revolucionários, defesa da independência dos povos - concomitantemente houve, também, um aumento de intolerância à experimentação em prol da causa revolucionária (GOMES, 2013). Schmiedecke (2017) aponta que a partir da década de 1970 a política cultural de Cuba se torna mais “linha dura” e “Fidel Castro divide a intelectualidade de forma maniqueísta: de um lado os ‘revolucionários’ (apoiadores incondicionais do regime); de outro, os ‘burgueses’ ou ‘agentes do imperialismo’ (que fizessem críticas)” (SCHMIEDECKE, 2017, p 121). Ainda de acordo com a autora, Castro estabeleceu diretrizes para as obras de arte, tendo como função primordial ser um arma da revolução, com o lado estético condicionado ao político.

AS QUESTÕES DE RAÇA, CLASSE E ETNIA

Percebemos, em geral, que os debates relativos à raça são secundarizados em relação àqueles relativos à classe - dessa forma as questões raciais são simplificados, em grande parte, em prol de uma união das raças na luta pela revolução e contra imperialismo. Poucas das canções que pesquisamos abordam o massacre feito pelos brancos contra os negros ou contra os índios, e menos ainda o preconceito corrente contra índios e negros. Nesta seção abordaremos algumas da



canções que promoveram a dissolução fronteiriça de nossa temática (seja porque foram interpretadas por diversas nacionalidades, seja porque falavam sobre a união regional) e que abordam a questão racial.

Como já mencionamos anteriormente, a figura do índio em canções como “Canción para mi América” eram idealizadas como aquela da sabedoria, de onde poderia vir a luta e a revolução. Também a figura do índio é ligada à tristeza devido à colonização, como na já mencionada “Canción del Derrumbre Indio”, na qual, o povo indígena, destituído de seu “Império do Sol”, roubado pelos brancos, só resta chorar, com seu charango:

Juntito a mi corazón,/ juntito a mí./Charango, charanguito,/¡Qué dulce voz!// Ayúdame a llorar/el bien que ya perdí.// Charango, charanguito,/ ¡Qué dulce voz!//Tuve un Imperio del Sol,/grande y feliz./El blanco me lo quitó,/charanguito.//Llora mi raza vencida/ por otra civilización.

Já “Duerme Negrito” é uma canção que foi interpretada na Argentina por Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, no Chile por Víctor Jara e pelo conjunto Quilapayún, no Uruguai por Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, entre outras gravações, mais recentes, que localizamos¹⁸. Atahualpa Yupanqui narrou ter coletado a canção, que classifica como “tradicional”, na região entre a Colômbia e Venezuela no Caribe, cantada por uma mulher negra. Essa canção por vezes é atribuída a Bola de Nieve (o cubano Ignacio Jacinto Villa Fernandez) e ou ao também cubano Eliseo Grenet Sánchez (BOTELHO, 2015). A letra¹⁹ da canção aborda a escravidão ou semi-escravidão dos descendentes africanos, e é uma canção de ninar que alguém canta para a criança dormir. No início da canção, o trabalho da mãe, e sua ausência para a criança, são amenizados pelas promessas que o trabalho dela irá trazer: frutas, codornas, carne de porco. No entanto, aos poucos a realidade se desenha: o “diabo” que ameaça a criança é o homem branco - e aqui a desumanização da criança negra sob a violência da exploração (que corre o risco de que se “le coman a patita”), que é respondida chamando o branco de “diabo”, é evidenciada. E, mais ainda, a canção revela o trabalho duro da mulher não é pago, ela trabalha doente, a repetição e o cansaço do trabalho cotidiano são evidenciados pela repetição constante de “trabajando, trabajando sí”:

Duerme, duerme negrito,/ que tu mama está en el campo, negrito/ Duerme, duerme negrito,/ que tu mama está en el campo, negrito./ Te va a traer codornices para ti,/ te va a traer rica fruta para ti,/ te va a traer carne de cerdo para ti./ te va a traer muchas cosas para ti./ Y si negro no se duerme,/ viene diablo blanco/y ¡zas! le come la patita,/ ¡chacapumba, chacapún...!/ apumba, chacapumba, chacapumba,/ chacapún! [...]Trabajando,/ trabajando duramente, trabajando sí,/ trabajando y no le pagan, trabajando sí,/ trabajando y va tosiendo, trabajando sí,/ trabajando y va de luto, trabajando sí,/ pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,/ pa'l negrito chiquitito, trabajando sí,/ va de luto sí, va tosiendo sí, duramente sí.// Duerme, duerme negrito,/ que tu mama está en el campo

Apesar das boas intenções certos estereótipos se fizeram presentes nas

18 Via resultados de busca: <https://www.youtube.com/results?search_query=duerme+duerme+negrito> realizada em 06/05/2018

19 <<https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/a-historia-da-cancao-duerme-negrito>> acesso em 06/05/2018.

J

A

L

L

A

754

2

0

1

8



músicas, como em “Candombe para José”, canção de Roberto Ternan em 1973 e gravada pelo grupo chileno Illapu em 1976. Apesar do conteúdo transmitir esses estereótipos, a canção tem uma história na resistência à ditadura de Pinochet, quando era cantada nos centros de detenção, de acordo com Fuentes (2018), por sua “alegria triste”, e foi apropriada e adaptada também pelo grupo feminista NiUnaMenos²⁰. A letra original, de Ternán,²¹ apesar de se compadecer dos sofrimentos do Negro José, o encaixa nos estereótipos de homem feliz apesar do sofrimento, que continua o seu “dançar moreno”, e ao final, com promessas de “tempos melhores”:

J

A

L

L

A

En un pueblo olvidado, no se por que,/ Su danzar un moreno me dejó ver/
 en el pueblo lo llamaban Negro José.../ amigo Negro José..!// Con mu-
 cho amor candombea el Negro José,/ tiene el color de la noche sobre la
 piel,/ es muy feliz candombeando, dichoso de él,/ amigo Negro José..!//
 Llena de amor las miradas cuando al bailar/ el tamboril de sus ojos pare-
 ce hablar/ y su camisa endiablada quiere saltar!/ amigo Negro José..!//
 Perdóname si te digo, Negro José,/ que eres diablo pero amigo, Negro
 José./ Tu futuro va conmigo, Negro José,/ yo te digo por que sé..!/ No
 tienes ninguna pena , al parecer,/ pero las penas te sobran, Negro José,/
 que tú en el baile las dejas, yo se muy bien,/ amigo Negro José..!/ Ya
 vendrán tiempos mejores ! Negro José,/ sigue tu danza de fuego sin pe-
 recer,/ que el fuego rompa las nubes y haga llover,/ amigo Negro José..!

Já em “Samba Lando”²², gravada pelo grupo Inti Illimani em 1979, o negro é o eu-poético, dando um tom diferente à canção, que desenvolve um pouco mais profundamente a temática, ligando a figura do negro à resistência, no qual a lua brilha para estabelecer uma jurisdição, liberdade para os negros e cadeia para os traficantes de escravos. Na canção o pai do eu-poético deixou uma “rica herança”, que se pode interpretar que é de onde virá a revolução: dos novos escravos que chegam, com os quais poderá se unir para deixarem sua condição de “coisas”. Expõe, ainda, a racialização e a desumanização pelas quais passam o corpo do eu-poético, comparado ao “lixo jogado no chão”, em muito lembrando as narrativas de Fanon e, mais recentemente, de Sara Ahmed, do corpo do negro como fora-de-lugar, como o corpo que chama atenção por não “pertencer” a determinado ambiente, e que, na canção, mostra o descontentamento de ter toda sua história ignorada pelo mundo do branco. No entanto, a canção clama pela forma de resistência que vem pela união intercontinental como forma de “levantar a voz”, advinda da mesma história de sofrimento:

Sobre el manto de la noche/ esta la luna chispeando./ Así brilla fulgurando/
 para establecer un fuero:/ “Libertad para los negros/ cadenas para el
 negrero”// Samba landó, samba landó/ ¿Qué tienes tú que no tenga yo?/

755

•

•

2

0


1

8

20 <<http://latfem.org/el-negro-jose-feminista/>> acesso em 06/05/2018

21 <<http://robertoternan.com/letra/candombe-para-jose>> acesso em 06/05/2018

22 Lando é um ritmo afro-peruano, no Brasil a variante conhecida é o lundu - há uma breve explicação em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=105&v=ZksHHUZHUUpU> e também, pelo próprio Nicomedes Santa-Cruz, que fala de sua origem angolana em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epjad4>> acesso em 01/05/2018. Nesse último vídeo Nicomedes afirma que, no Peru, o lundu angolano virou o samba-landó e a marinera. A enciclopédia latino-americana da Boitempo afirma que a origem do termo “samba” é controversa, mas o liga também à origem Angolana em <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/s/samba>> acesso em 01/05/2018.



[...] Mi padre siendo tan pobre/ deixo una herencia fastuosa:/"para dejar de ser cosas/-dijo con ánimo entero-/ ponga atención, mi compadre,/ que vienen nuevos negreros"/. [...] La gente dice qué pena/ que tenga la piel oscura/ como si fuera basura/ que se arroja al pavimento,/ no saben del descontento/ entre mi raza madura. / [...] Hoy día alzamos la voz/ como una sola memoria./Desde Ayacucho hasta Angola,/de Brasil a Mozambique/ ya no hay nadie que replique,/somos una misma historia.

J A L L A

A alegria em “Samba-Lando” está presente como em “Candombe para José” mas é a alegria que virá das revoltas de resistência em uma luta vinda da união dos negros em diversos países e continentes, nas quais os comerciantes de escravos serão os presos ao passo que os escravos vindos da África serão libertados.

J A L L A

Já em “La muralla”, poema do cubano Nicolás Guillén (1902-1989) que fala sobre a união das pessoas em prol da revolução, no caso da Revolução Cubana, mas que, ao interpretada pelo conjunto chileno Quilapayún (álbum “Basta!”, 1969) de certa forma passa a se referir para a revolução continental. Nicolás Guillén é considerado um representante da “poesia de negritude”²³ ou do movimento literário chamado negrismo (OLIVEIRA, 2012). O poema traz vários simbolismos, como a pomba (símbolo da paz) e o laurel (símbolo de grandeza)²⁴:

Para hacer esta muralla,/ tráiganme todas las manos/ los negros, sus manos negras/ los blancos, sus blancas manos.// na muralla que vaya/ desde la playa hasta el monte/ desde el monte hasta la playa,/ allá sobre el horizonte.// -¡Tun, tun!/ -¿Quién es?/ -Una rosa y un clavel.../ -¡Abre la muralla!/ -¡Tun, tun!/ -¿Quién es?/ -El sable del coronel.../ -¡Cierra la muralla!/ -¡Tun, tun!/ -¿Quién es?/ -La paloma y el laurel.../ -¡Abre la muralla!/ -¡Tun, tun!/ -¿Quién es?/ -El gusano²⁵ y el ciempiés.../ -¡Cierra la muralla!/ Al corazón del amigo:/ abre la muralla;/ al veneno y al puñal:/ cierra la muralla;/ al mirto y la yerbabuena:/ abre la muralla;/ al diente de la serpiente:/ cierra la muralla;/ al ruiseñor en la flor:/ abre la muralla...// Alcemos una muralla/ juntando todas las manos;/ los negros, sus manos negras/ los blancos, sus blancas manos.// Una muralla que vaya/ desde la playa hasta el monte/ desde el monte hasta la playa,/ allá sobre el horizonte.

2 0 1 8

Poema “América Latina”²⁶, de 1963, escrito por Nicomedes Santa-Cruz também aborda a questão das raças levando sob o aspecto da mestiçagem:

Mi cuate / Mi socio / Mi hermano / Aparcero / Camarado / Compañero / Mi pata / M'hijito / Paisano... / He aquí mis vecinos / He aquí mis hermanos / Las mismas caras latinoamericanas / de cualquier punto de América Latina: /Indoblanquinegros /Blanquinegrindios / Y negrindoblanco / Rubias bembonas / Indios barbudos / y negros lacios

23 <http://lenguavempace.blogspot.com.br/2015/05/la-muralla-un-poema-de-nicolas-guillen.html>

24 <http://www.creadess.org/index.php/informate/de-interes/temas-de-interes/12900-simbolo-de-grandeza>

25 Gusano, além de “verme”, é a forma coloquial com que eram chamados a burguesia contrária ao regime cubano que se refugiou em Miami, ou, em geral, pessoas contrárias o regime de Castro. <<https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/gusano.html>>, <<http://www.metaespanol.com/jergas/pais/cuba/gusano>> acesso em 06/05/2018)

26 <http://latitudeslatinas.com/poemas-de-nicomedes-santa-cruz/>



Em 1972, Félix Luna e Ariel Ramírez compõem “Es Sudamérica mi voz²⁷”, que seria gravada por Mercedes Sosa. A canção aborda a mestiçagem entre indígenas e espanhóis, mas, no entanto, não menciona negros, mesmo se referindo à um América “inteira”. Aborda, também, a necessidade de uma “segunda emancipação” e de se salvar aos “irmãos”:

Americana soy,/ y en esta tierra yo crecí./ Vibran en mí/ milenios indios/
y centurias de español./ Mestizo corazón/ que late en su extensión,/ ham-
briento de justicia, paz y libertad./ [...] No canta usted, ni canto yo/ es Su-
damérica mi voz./ Es mi país fundamental/ de norte a sur, de mar a mar./
Es mi nación abierta en cruz,/ doliente América de Sur/ [...] Otra eman-
cipación,/ 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.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo buscamos mostrar como em diferentes países “latino”-americanos se deu em um contexto de agitação política e social que era característico da década de 1960, sob influência, principalmente, da Revolução Cubana, mas com uma temática que vinha desde o período das independências dos países americanos, o qual, de uma união continental. Elencamos que esse diálogo acontecia, principalmente, por meio de intercâmbios - ou seja, uma canção oriunda de determinado país seria interpretada em diversos outros, ou mesmo ritmos e instrumentos que eram apropriados - mas também por meio de canções que falavam, de fato, de uma união entre os países “explorados” contra aqueles imperialistas.

Percebemos que o pensamento de uma revolução que perpassou por vários países da chamada “América Latina” permeou o discurso de diversos músicos daquilo que chamamos aqui de “Nova Canção”, ou “Canção Comprometida” - uma revolução que seria, principalmente, contra o imperialismo e contra elites que buscavam lucrar às custas do trabalhador operário, e, principalmente, do camponês. O conceito de América “Latina”, até onde pudemos perceber, não foi questionado pelos artistas. A questão racial fica, nesse contexto, intimamente ligada à questão da libertação dos povos em relação a esse imperialismo, sendo pouco mencionado, por exemplo, o racismo sofrido pelo negro dentro de uma nacionalidade específica - excetuando-se, talvez, o contexto peruano, no qual o movimento afro-peruano deu uma tonalidade específica ao movimento da canção de protesto, ou da Nova Canção, na região. Estudos mais profundos em relação a esta temática seriam ainda necessários, bem como referentes a outros países nos quais a canção de protesto se manifestou.

Em resumo, percebe-se, nas décadas de 1960 e 1970 uma grande quantidade de canções que se referem à revolução contra o imperialismo, contra o capitalismo, ou pelo menos, promotoras da reforma agrária - muitas vezes tematizando líderes da revolução mexicana e, principalmente, da revolução cubana - e que tomaram forma, muitas vezes, da ideia de uma promoção de união “latino”-americana como forma de alcançar essa libertação almejada.

REFERÊNCIAS

27 <http://www.cancioneros.com/nc/4252/0/es-sudamerica-mi-voz-felix-luna-ariel-ramirez>

J

A

L

L

A

757

2

0

1

8



- BETHELL, Leslie; ROXBOROUGH, Ian (org.). **América Latina entre a Segunda Guerra Mundial e a Guerra Fria**. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BOTELHO, Jota A. A história da canção Duerme Negrito. In **GGN: O Jornal de todos os Brasis**, 18/07/2015. Disponível em: <<https://jornalggn.com.br/blog/jota-a-botelho/a-historia-da-cancao-duerme-negrito>> Acesso em 06/05/2018.
- CASTILLO, Andrés. Vamos a su encuentro. In: Jonathan Montilla (dir.) **Acordes Pátrios: Cancionero de Alí Primera**. Venezuela: Universidad Nacional Experimental de las Artes - UNEARTE, s.d.
- FERNANDEZ, José Antonio. **“La Muralla”: un poema de Nicolás Guillén**. 12/05/2015. Disponível em: <<http://lenguavempace.blogspot.com.br/2015/05/la-muralla-un-poema-de-nicolas-guillen.html>> Acesso em 22/05/2018
- FUENTES, Marcela. El negro José feminista. In: **LATFEM** 13 de março de 2018 Disponível em: <<http://latfem.org/el-negro-jose-feminista/>> acesso em 06/05/2018
- GOMES, Caio de Souza. **“Quando um muro separa uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2013.
- HOBSBAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. Tradução: Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- OSSORIO, José. Encontro de la canción protesta. **Humania del sur**, Año 9, n. 16, Enero-Junio 2014, Documentos, pp. 181-187, Universidad de los Andes: Venezuela, 2014. Disponível em: <http://www.saber.ula.ve/handle/123456789/38769> Acesso em 26/04/2018.
- LEISECA, et. al. Casa de las Américas: 1965 - 1969. Disponível em: <<http://www.casadelasamericas.org/pdfmemo/1959-1969.pdf>> acesso em 26/04/2018
- KARAM, Tanius. Notas para pensar la “Nueva Canción” Mexicana. De “Los Folkloristas” a Alejandro Filio. **Humania del sur**, Año 9, n. 16, Enero-Junio 2014, Documentos, pp. 181-187, Universidad de los Andes: Venezuela, 2014.
- MOURA, Gustavo. Samba. **Enciclopédia Latino-americana**. Disponível em: <<http://latinoamericana.wiki.br/verbetes/s/samba>>
- NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a Canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. Versão digital revista pelo autor. São Paulo: 2010.
- OLIVEIRA, Fábio. **Negrismo, afrocubanismo e transculturação nas trajetórias de Fernando Ortiz, Nicolas Guillén e Gustavo Urrutia**. 36o. Encontro anual da ANPOCS. Disponível em: <<https://anpocs.com/index.php/encontros/papers/36-encontro-anual-da-anpocs/gt-2/gt26-2/8138-negrismo-afrocubanismo-e-transculturacao-nas-trajetorias-de-fernando-ortiz-nicolas-guillen-e-gustavo-urrutia-reconstituir-as-condicoes-sociais-em-que-desenvolveram-seu-labor-intelectual-e-suas-contribuicoes-a-identidade-mestica-da-cuba-moderna>> Acesso em 10/05/2018
- SCHMIEDECKE, Natália A. Não há **Revolução sem canções**. São Paulo: Alameda Editorial, 2015
- SILVA, Carla M. Música popular e disputa de hegemonia: a música chilena inspirada nas formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970. Dissertação

(Mestrado em História). Rio de Janeiro: Universidade Federal Fluminense, 2008.

TEJADA GOMEZ, Armando. **Manifiesto del Nuevo Cancionero**. Disponível em: <<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>> acesso em 06/04/2017

TEMAS DE INTERES. **El Laurel, símbolo de grandeza**. <http://www.creadess.org/index.php/informate/de-interes/temas-de-interes/12900-simbolo-de-grandeza>

VÍDEOS:

J Lando – Disponível em: : <https://www.youtube.com/watch?time_continue=105&v=-ZksHHUZHUUpU> Acesso em 01/05/2018

A Nicomedes Santa Cruz habla sobre el Festejo y el Landó. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mzMx1Epjad4>> acesso em 01/05/2018 e

L Atahualpa Yupanqui – Basta ya! – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=a-kkhnfw0E8>> acesso em 14/05/2018

LETRAS:

L Candombe para José – Disponível em: <<http://robertoternan.com/letra/candombe-para-jose>> acesso em 06/05/2018

A Poemas de Nicomedes Santa Cruz – Disponível em: <<http://latitudeslatinas.com/poemas-de-nicomedes-santa-cruz/>>, < <https://www.poemas-del-alma.com/nicomedes-santa-cruz.htm>> Acesso em 29/05/2018 e <https://eupassarin.wordpress.com/2010/03/17/nicomedes-santa-cruz-peru/>> Acesso em 01/05/2018

Es Sudamerica mi voz – Disponível em: <<http://www.cancioneros.com/nc/4252/0/es-sudamerica-mi-voz-felix-luna-ariel-ramirez>>

• 759 Canto Geral – Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/geraldovandre/947859/#album:canto-geral-1968>> acesso em 03/05/2018

• Los Pueblos Americanos – Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/violeta-parra/los-pueblos-americanos.html>> acesso em 15/05/2018

Si somos americanos – Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/rolando-alarcon/965659/>> Acesso em 06/05/2018

DICIONÁRIOS:

2 LINGUEE: Dicionário de inglês-português e buscador de traduções. Disponível em: <<https://www.linguee.com.br/ingles-portugues/traducao/gusano.html>> Acesso em 06/05/2018

0 METAESPANOL. Disponível em: <<http://www.metaespanol.com/jergas/pais/cuba/gusano>> acesso em 06/05/2018.

1 DISCOS:

8 VANDRÉ, Geraldo. **Canto Geral**. MOFB3541, ODEON, 1968.