

“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)

“POR TODA AMÉRICA SOPLAN VIENTOS QUE NO HAN DE PARAR HASTA QUE ENTIERREN LAS SOMBRAS”: ANTI-IMPERIALISM AND REVOLUTION IN LATIN AMERICAN PROTEST SONG (1967-69)

Caio de Souza GOMES *

Resumo: Este artigo tem como objetivo analisar como o ano de 1967 significou um momento de ruptura particularmente importante no processo de consolidação dos movimentos de canção engajada na América Latina por conta da realização em Cuba do *I Encuentro de la Canción Protesta*, 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*.

Palavras-chave: Música Popular – Canção engajada – Conexões transnacionais.

Abstract: The objective of this article is to analyze how the year of 1967 was a rupture moment particularly important in the process of consolidation for the movements of protest songs in Latin America due to the *I Encuentro de la Canción Protesta*, the very first event that tried to institutionalize and articulate the musical movements that have emerged in Latin America, and that had great impact on the discography produced in the period between 1967 and 1969, scoring the incorporation of new dialogues and references on the sounds of *nueva canción*.

Keywords: Popular music – Protest song – Transnational connections.

Introdução: as “conexões transnacionais” na canção engajada latino-americana.

Os muros nacionais sempre se impuseram à história que, afinal, se organizou como disciplina e instituição para justificar as ideias de “nação” em construção. Se os muros tenderam a prevalecer, não foram poucas as tentativas de construir pontes. As tentativas de ir além do nacional, no campo historiográfico, não são de modo algum uma novidade. No entanto, principalmente a partir do fim do século XX, diante da percepção crescente da fragilidade das construções nacionais, essa necessidade de transpor os muros, de suplantar os limites, cresceu de maneira incontestável. De modo

* Mestre em História Social - Programa de Pós-Graduação em História Social - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH) - Universidade de São Paulo - USP, Cidade Universitária, CEP: 05508-900, São Paulo, SP. E-mail: caio.gomes@usp.br

que, neste início de século XXI, nos vemos inevitavelmente às voltas com um “desafio transnacional”. Ao abriremos os olhos (ou os ouvidos) para o que está além dos limites nacionais, novas alternativas de abordagem se colocam, e novos olhares sobre o que já parecia conhecido começam a se tornar possibilidades.

Perspectivas como a das “histórias conectadas”, desenvolvidas principalmente por autores franceses ou radicados na França¹, e das “histórias transnacionais”, parte de um amplo debate desenvolvido principalmente nos Estados Unidos², abrem novos caminhos para o estudo da canção popular na América Latina, trazendo novidades para um campo em que já há importantes contribuições no âmbito das histórias nacionais e mesmo a partir das perspectivas da “história comparada”.

Os movimentos de canção engajada latino-americanos desenvolvidos ao longo das décadas de 1960/70 tiveram inegavelmente configurações nacionais, que passavam por diálogos particulares com as tradições musicais de cada país, mas isso não impediu que também olhassem para além dessas fronteiras e incorporassem o diálogo com outras tradições musicais como procedimento estético, construindo projetos de integração e assumindo identidades de caráter continental. Nos processos de configuração dos movimentos de canção engajada na América Latina, identidades nacionais, continentais e também regionais estiveram sempre em intensa e constante interação.

Essa perspectiva de ultrapassar as fronteiras nacionais e promover diálogos e conexões entre os diferentes países não foi de forma alguma uma novidade no contexto latino-americano. Pela própria existência de laços políticos, econômicos e culturais e pela configuração do mercado musical, sempre houve no continente uma intensa circulação de artistas e de suas obras e a formação de circuitos musicais regionais. No entanto, ao longo das décadas de 1960 e 1970 a promoção de diálogos e a construção de redes transnacionais ganhou novas configurações, fundamentalmente por conta de um aspecto: a intensa interação que se estabeleceu entre política e cultura. A cultura, naquele contexto, se tornou relevante na discussão das estratégias revolucionárias, e a canção popular, tomada como meio possível de expressão de ideias, foi alçada a uma posição privilegiada, por ser entendida como instrumento importante de formação de consciências, de intervenção no debate público e de divulgação massiva de ideais políticos.

Marcos como a Revolução Cubana, a descolonização dos países africanos, a guerra do Vietnã, os movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, faziam crer naquele momento que o mundo estava inevitavelmente se transformando, que mudanças

radicais nas estruturas políticas, econômicas, sociais e culturais eram não só possíveis, mas iminentes. A revolução passava a ser o grande tema da política e também da cultura, e neste processo intelectuais e artistas assumiam um papel fundamental³.

A canção popular não tinha como ficar imune às transformações em curso, e um dos principais impactos dessas mudanças foi um gradativo processo de engajamento de compositores e intérpretes, que passaram a enxergar suas obras como instrumentos de manifestação política. Deste modo, podemos localizar na primeira metade da década de 1960⁴ o início da trajetória de formação de movimentos de canção engajada na América Latina. Nesse momento, surgiram propostas de atualização e renovação do repertório folclórico a partir de criações que, ainda que mantivessem como base fundamental os ritmos tidos como “tradicional”, tratavam de renová-los por meio do cruzamento com referências musicais modernas. Mas a principal novidade destes movimentos estava na incorporação de temáticas sociais, na incorporação da denúncia das dificuldades dos trabalhadores, dos homens simples do interior, questões que em pouco tempo ganharam centralidade e abriram caminho para produções cada vez mais politizadas.

O objetivo fundamental deste artigo, no entanto, é analisar um episódio específico que de alguma forma pode ser encarado como um momento de ruptura fundamental que abriu uma nova etapa nesta trajetória de consolidação da canção engajada na América Latina. Trata-se da realização em Cuba, entre julho e agosto de 1967, do *I Encuentro de la Canción Protesta*, 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*.⁵

“Yo quiero romper mi mapa, formar el mapa de todos”:⁶ *anti-imperialismo e revolução a partir do I Encuentro de la Canción Protesta (Cuba, 1967)*.

Ao longo da década de 1960, Cuba buscou fortalecer seu processo político através da divulgação do seu modelo de revolução para outros países, tentando criar redes de sustentação para sua experiência. Um dos resultados dessa estratégia foi o surgimento de projetos que pensavam uma “terceira via”, que se diferenciava dos dois blocos em conflito no contexto de Guerra Fria, e defendiam a aproximação do mundo

pós-colonial. Um dos marcos desse projeto foi a realização da *Conferência Tricontinental*, em Havana, em 1966, encontro que resultou na criação da *Organización de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia e América Latina* (OSPAAAL).

No que diz respeito especificamente à América Latina, no entanto, interessa principalmente um desdobramento da *Conferencia Tricontinental*, que foi o acordo das delegações participantes pela constituição da *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS), que, como aponta Eduardo Rey Tristán:

Era a culminação da orientação revolucionária do castrismo para a América Latina, a via para a constituição de uma nova internacional dominada por Havana, que teria como bases teórico-políticas as teses difundidas pelos teóricos do castrismo e que reuniria, sob a direção cubana, a todos os movimentos revolucionários do continente, que passariam a ser os protagonistas e quase únicos representantes verdadeiros da esquerda e da revolução.⁷

A oficialização da criação do organismo ocorreu com a *Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*, que reuniu em Havana, entre 31 de julho e 10 de agosto de 1967, delegações dos vários países do continente. Para além da busca de Cuba em criar um campo de influência do governo castrista, a criação da OLAS se justificou principalmente como uma tentativa de fortalecimento das lutas contra o bloco capitalista comandado pelos Estados Unidos, alçando o imperialismo norte-americano à posição de tema fundamental das esquerdas latino-americanas. Como apresentado no documento que oficializou a criação da OLAS:

A Organización Latinoamericana de Solidaridad utilizará todos os meios a seu alcance para apoiar os movimentos de liberação; prestará firme respaldo aos países liberados dos três continentes que sejam objeto de agressão pelo imperialismo (...) desenvolverá uma campanha constante contra a crescente política de agressão do imperialismo yanqui e sua propaganda falsa, cínica e hipócrita dirigida a encobrir suas ações vandálicas no continente.⁸

Esse projeto político passava necessariamente pelo âmbito cultural, na busca de canais que pudessem propagar os ideais defendidos, conscientizar as massas das lutas políticas e fortalecer as lutas que se travavam na esfera política. Neste contexto e diante dos movimentos que vinham se desenvolvendo em vários países da América Latina, a canção popular passou a ser vista, principalmente por seu caráter massivo e sua capacidade de comunicação com amplas camadas sociais, como uma importante possibilidade para a divulgação da consciência revolucionária.

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

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

O encontro se dividiu em dois conjuntos de atividades: por um lado, uma série de apresentações e concertos, em que os artistas de diferentes nacionalidades divulgaram suas obras e as apresentaram ao público cubano. Por outro, uma série de sessões de discussão, em que delegados, representando os países participantes do evento, discutiram questões relativas à produção de canções comprometidas na América Latina.

A delegação de Cuba, anfitriã do evento, contou com três representantes, todos importantes nomes da trova tradicional cubana: Rosendo Ruiz, Alberto Vera e Carlos Puebla, este último consagrado como a grande voz da revolução, uma espécie de “embaixador cultural”, que viajou por vários países atuando como importante mediador e divulgador da música cubana.

Nos casos de Argentina, Chile e Uruguai, as delegações tiveram importante presença dos artistas ligados aos movimentos de *nueva canción*. O Chile enviou como seus delegados Ángel Parra e Rolando Alarcón. A Argentina enviou Manuel Óscar Matus, do núcleo de fundadores do *nuevo cancionero*, além de Ramón Ayala, Celia Birenbaum, Rodolfo Medeiros e Amada Aida Caballero. Já o Uruguai contou com a maior delegação do evento, composta pela tríade central da *canción protesta* – Los Olimareños (Jose Luiz Guerra e Braulio Lopez), Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti – além de Aníbal Sampayo, Carlos Molina e mais três compositores e intérpretes que

começavam a se destacar no cenário artístico naquele momento: Marcos Velázquez, Yamandú Palacios e Quintin Cabrera. Participaram ainda do evento delegados do Peru (Nicomedes Santacruz), Paraguai (Los Guaranís), México (Oscar Chávez e José González) e Haiti (Marta Jean Claude).

Mas, para além dos representantes latino-americanos, participaram delegados de diversos países da Europa, como França, Portugal, Itália e Espanha, com destaque para a delegação da Grã-Bretanha, da qual fizeram parte Terry Yarnell, John Faulkner, Sandra Kerr e o casal Ewan MacColl e Peggy Seeger (meia-irmã do famoso cantor folk norte-americano Pete Seeger, que embora não tenha estado presente no evento enviou uma mensagem que foi lida na sessão de abertura), todos artistas membros do que ficou conhecido como *The London Critics Group*. Participaram ainda do encontro a cantora Jeannie Lewis, representando a Austrália, e dois representantes dos Estados Unidos: a cantora folk Barbara Dane, que teve grande destaque atuando ao lado de Pete Seeger em eventos contra a guerra do Vietnã, e o jornalista Irwin Silber, editor, entre 1951 e 1967, da famosa revista de música norte-americana *Sing Out!*⁹. O encontro ainda recebeu, como convidados especiais, uma delegação da Frente de Liberação do Vietnã do Sul.

Nessas reuniões, os artistas discutiram temas como as formas musicais que a canção comprometida poderia adotar, a incorporação pelos artistas em suas obras de temas como as luta de libertação, a denúncia social e política, a Guerra do Vietnã, a discriminação racial, ou ainda as possibilidades colocadas para essa produção musical no que diz respeito à relação com o folclore, com a canção popular e com as formas musicais modernas e de circulação massiva, e mesmo com os grandes movimentos da música popular internacional. Discutiram ainda questões como a censura e repressão a essas expressões artísticas em alguns países e, por outro lado, o potencial da canção como arma de luta e de denúncia.

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

[...] falando de um termo de definição, podia discutir-se se não seria mais exato falar de canção revolucionária... pessoalmente penso que deve ser um tipo de canção onde se equilibrem o sentido revolucionário da temática e a qualidade artística em que se expressa essa temática. É um fato artístico de enormes possibilidades de comunicação com a massa, por isso é uma arma política na luta pela revolução, mas que deve ser usada com a maior precisão técnica.¹⁰

Todas essas discussões, propostas e intervenções resultaram, com a conclusão das últimas sessões, em 3 de agosto, na divulgação da *Resolución Final del Encuentro de la Canción Protesta*, documento que condensava os principais debates realizados ao longo do evento e trazia propostas a respeito da atuação dos músicos, compositores e intérpretes engajados e de seu papel nas lutas revolucionárias.

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

Os criadores, intérpretes e estudiosos reunidos neste Primer Encuentro de la Canción de Protesta, efetuado e realizado em Cuba, primeiro território livre da América, saudamos a iniciativa da Casa de las Américas que nos permitiu nos conhecermos, intercambiar experiências e compreender o alcance de nosso trabalho, assim como o importante papel que cumprimos na luta de liberação dos povos contra o imperialismo norte-americano e o colonialismo. Esperamos que esta experiência se repita pelo bem da união de todos aqueles países que combatem através da canção.¹¹

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

Os trabalhadores da canción de protesta devem ter consciência de que a canção, por sua particular natureza, possui uma enorme força de comunicação com as massas, tanto que rompe as barreiras que, como o analfabetismo, dificultam o diálogo do artista com o povo do qual forma parte. Em consequência, a canção deve ser uma arma a serviço dos povos, não um produto de consumo utilizado pelo capitalismo para aliena-los. Os trabalhadores da canción protesta tem o dever de enriquecer seu ofícios, dado que a busca da qualidade artística é em si uma atitude revolucionária.¹²

Seguindo os temas que norteavam as discussões do encontro da OLAS, foi citada a questão do Vietnã, apontando a necessidade dos compositores e intérpretes de apoiar os vietnamitas e de protestar contra o imperialismo norte-americano, e as questões raciais e as lutas do movimento negro norte-americano, numa espécie de ampliação para a América Latina dos protestos que vinham sendo conduzidos nos Estados Unidos por nomes como Pete Seeger.

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

Como resultados concretos do encontro, decidiu-se pela edição de uma publicação que registrasse as discussões realizadas pelos delegados e a edição de um disco que compilasse algumas canções dos artistas participantes do evento. O disco foi lançado algum tempo depois, pela *Casa de las Américas*, com o título *Canción Protesta/Casa de las Américas*. O texto da contracapa, além de reafirmar a função do *I Encuentro de la Canción Protesta* de “aproximação entre a arte e as urgentes necessidades do homem”, ainda deu destaque para a enorme diversidade de sonoridades, abordagens e estilos que compõem o disco:

Em agosto de 1967 teve lugar em Cuba o primeiro Encontro mundial da Canción Protesta. Vindos de todos os continentes, cantando em muitos idiomas, meia centena de artistas levaram à Ilha do Caribe suas vozes de protesto e de esperança, manifestaram sua solidariedade com os humildes e os heróis da terra, e fizeram ver mais uma vez, que é não só possível como desejável, e ainda necessária, a aproximação entre a arte e as urgentes necessidades do homem. A diversidade de instrumentos e de modos não ficou atrás da diversidade de idiomas (...) variados como as paisagens do mundo eram estes cantos em que se encontraram, na ardente Cuba de hoje, a rebeldia e a música dos povos de hoje.¹³

Mas a edição deste disco compilando canções de alguns dos principais participantes do evento não é o único marco das consequências do *I Encuentro de la Canción Protesta* para a produção discográfica engajada latino-americana. O encontro significou um verdadeiro momento de inflexão na produção dos artistas engajados do

continente, e seus impactos são perceptíveis na obra de vários dos principais nomes da *nueva canción latino-americana*.

“*Este cantar despierta el canto del pueblo*”:¹⁴ os impactos do *Encuentro de la Canción Protesta nos discos*.

Os impactos do *I Encuentro de la Canción Protesta* se irradiaram por todo o continente, trazendo mudanças importantes no universo sonoro da *nueva canción latino-americana*. Por meio daqueles artistas que haviam participado do encontro, que serviram efetivamente de mediadores, aquilo que ali 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.

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

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

Nesses discos podemos perceber a presença, ainda bastante tímida, de alguns novos elementos que passam a compor esse universo da *nueva canción* naqueles anos finais da década de 1960. Em primeiro lugar, destaca-se a canção “Milonga pájaro”, composição de Zitarrosa do disco *Yo sé quién soy* que trata de Cuba, refletindo

nitidamente o impacto da viagem à ilha e o contato com a realidade revolucionária. A canção, uma milonga que abre com os versos “Milonga pájaro soy / y he nacido en libertad”, é um canto desde o sul para Cuba (“desde el Sur al Ecuador / y hasta Cuba con amor”). Além disso, o contato direto com a experiência revolucionária da ilha trouxe para a *nueva canción* também certa radicalização do discurso, que passa a propor a mobilização e a ruptura. Essa radicalização é perceptível em “El retobao”, parceria de Zitarrosa com Martín Ardúa, pseudônimo usado pelo poeta uruguaio Julian Murguia, um milongón que traz versos como “soy libre porque me gusta / soy libre porque lo siento”, e explicita em vários momentos uma proposta de ruptura, como na estrofe “respeto la autoridad / cuando nace de nosotros / pero si que me retobo / cuando mandan unos pocos”.

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

[...] visita a Cuba, em 1967, que é também importante, sobretudo pelo momento que então se vive ali, que é de uma tremenda força: é quando Che se foi de Cuba, é quando tem lugar a reunião da OLAS (Organización Latinoamericana de Solidaridad), e é o instante de maior força da posição guerrilheira dentro da tática da guerrilha camponesa. Essa estada em Cuba é para mim uma comoção, ao ponto de que boa parte das *Canciones para el hombre nuevo* – salvo, por exemplo, *A desalambrar*, que fiz no Uruguai antes de viajar a Cuba – está muito tocada por essa experiência (BENEDETTI, 2007, p. 32).

Esse disco, *Canciones para el hombre nuevo*, gravado em Cuba, nos estúdios da gravadora estatal EGREM (Empresa de Grabaciones e Ediciones Musicales) e editado em 1968 no Uruguai pelo selo Orfeo, na Argentina, em 1969, pela Odeon, e no Chile, em 1970, pela EMI-Odeon, é em si um indício fundamental de como neste momento já haviam se constituído efetivas “conexões transnacionais” entre os movimentos de canção engajada do Cone Sul, e destes com Cuba, de modo a existir um circuito que permitia a circulação dos discos e de seus intérpretes nos vários países.

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”, e que busca conscientizar o ouvinte e convocá-lo à ação. A primeira delas é “A desalambrar”, cuja letra trata da questão agrária, tema fundamental da *nueva canción* desde seus primórdios, denunciando a desigualdade entre proprietários de terra e trabalhadores. Mas a novidade reside no fato de a canção não apenas denunciar a desigualdade e a opressão, mas convocar os trabalhadores a agir, a lutar pela reforma agrária.

O tom de ruptura com a ordem estabelecida de “A desalambrar” se potencializa ainda mais em “Canción del hombre nuevo”, que abre com os versos “Lo haremos tu y yo, / nosotros lo haremos / tomemos la arcilla / para el hombre nuevo”, convocando a união de todos para forjar o “homem novo”. A letra da canção, que reúne referências diretas à temática revolucionária, com termos como “fusil”, “guerra”, “guerrillero”, explicita completamente a adesão de Viglietti aos ideais da Revolução Cubana. “Cruz de luz” é outra referência ao universo da luta guerrilheira, desta vez a partir da evocação de Camilo Torres, o padre guerrilheiro colombiano, exaltado como uma espécie de herói e inspiração às lutas em marcha.

Todo esse novo universo temático que se constrói nessas canções de Viglietti culmina em “Milonga de andar lejos”, que ainda tem um interesse particular pelo fato de cruzar essa explicitação do ideal revolucionário e da convocação à luta emancipatória com a defesa da unidade continental. A canção é fortemente marcada pelo par dicotômico “lejos” e “cerca”, “perto” e “longe”. Diante da separação (“*Tanta distancia y camino, / tan diferentes banderas*”), propõe a ação, marcada pela imagem do “romper” e do “formar” (“*Yo quiero romper mi mapa, / formar el mapa de todos*”). Aparecem os inimigos, personificados nas figuras do estrangeiro e do mercador. (“*No somos los extranjeros / los extranjeros son otros; / son ellos los mercaderes / y los esclavos nosotros*”). É a exploração que marca a relação do homem com a terra, exploração essa que implica numa oposição entre o explorador e o explorado, entre o mercador, que lucra com a exploração, e o escravo, que trabalha para dar lucro ao outro.

A ruptura com a separação em busca da unidade implica também em romper com esse ciclo exploratório e com essa relação de domínio e submissão. Para promover a mudança é necessário convocar à ação.

Também no caso chileno os impactos do *I Encuentro de la Canción Protesta* são bastante perceptíveis, impulsionando uma radicalização dos posicionamentos políticos, uma explicitação da convocação à ação, uma presença marcante do anti-imperialismo e um fortalecimento do discurso latino-americanista.

No mesmo ano da viagem a Cuba, Rolando Alarcón mudou de gravadora, deixando a RCA Victor, pela qual lançara seus dois primeiros álbuns, e passando a fazer parte do elenco da Odeon. Pelo novo selo, Alarcón lançou seu terceiro álbum, cujo título, *El nuevo Rolando Alarcón*, fazia referência justamente ao início de uma nova fase de sua carreira.

Trata-se de álbum inteiramente autoral, com altas doses de crítica social, em canções como “*Mañana será domingo*” ou “*Yo canto a la libertad*”. Mas a principal inovação do disco está em três das faixas – “*Vienes de un mundo triste*”, com o refrão “*Y vamos a luchar / por que seas igual que yo*”; “*La balada de Abraham Lincoln*”, com o refrão “*Abraham Lincoln, Abraham Lincoln, / la palabra libertad, ¿donde está?*”; e “*No juegues a ser soldado*”, canção pacifista que clama para que “*no juegues a hacer la guerra / levando un fusil al lado*” – que incorporam novas sonoridades, o ritmo “go-go” e a “balada”, gêneros típicos da música jovem de modelo norte-americano, interpretadas com a participação do conjunto pop Los Tickets, integrantes da *nueva ola*, movimento de rock chileno que muitas vezes era acusado de alienado e apontado como grande opositor da *nueva canción* no cenário musical. Com estas canções, Alarcón questionava uma das principais barreiras da canção popular chilena e subvertia os limites impostos tradicionalmente aos compositores vinculados ao folclore.

A politização da obra de Rolando Alarcón era cada vez mais intensa, seu posicionamento político se explicitava e suas canções eram cada vez mais engajadas. Isso fez com que, no ano seguinte, 1968, Alarcón abrisse seu próprio selo discográfico, batizado de Tiempo, em busca de maior liberdade de atuação e de espaços de divulgação para sua obra. A primeira produção do novo selo, que explicita a opção por um repertório altamente político, foi o álbum *Canciones de la Guerra Civil Española*, inteiramente dedicado a canções populares da época da guerra civil, interpretadas por Rolando Alarcón acompanhado pelo duo Los Emigrantes, formado pelos músicos Carlos Valladares e Enrique San Martín. Neste período, há uma expressiva incorporação

no conjunto de referências da *nueva canción* do universo da Guerra Civil Espanhola, episódio tomado como um exemplo para as lutas libertárias em curso na América Latina.

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

O título *El mundo folclórico de Rolando Alarcón*, ao sugerir a existência não de um folclore externo ao *cantautor*, patrimônio cultural nacional compartilhado, mas sim um “mundo folclórico” individual, próprio, explicita como naquele momento se propunha uma ruptura radical com qualquer proposta mais tradicional de folclore. Não se tratava mais de buscar renovar o folclore a partir de novas leituras da tradição, mas sim de subvertê-lo e conectá-lo diretamente com a política e com os acontecimentos mundiais. O folclore só existiria e teria validade quando conectado com o presente, quando expressão dos acontecimentos atuais e projeção de sonhos e desejos. Não se tratava mais de trazer o passado para o presente, como nos primeiros tempos da *nueva canción*, mas de identificar os anseios do presente e projetá-los no futuro. Como explica o próprio Alarcón no texto de contracapa do disco:

Vietnã, Cuba, paz e guerra, desesperança massacre, ansiedade, desejo de um mundo melhor... Mas aqueles que não se comprometeram, que baixaram suas bandeiras e estandartes, que não compreenderam a mensagem triste do arroio, não miraram cara a cara a seu povo, [...] e baixaram os olhos, indiferentes ante a vergonha da miséria. Desejo algum dia encontrar no meu caminho suas vozes, desejo algum dia levá-los por um caminho onde a esperança, a felicidade e a luta estão construindo seu próprio mundo, meu mundo folclórico...¹⁵

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

Gone”, mais um libelo pacifista contra a guerra do Vietnã, do norte-americano Pete Seeger, que como vimos teve uma declaração lida no *I Encuentro de la Canción Protesta*.

Mas se há a incorporação deste universo *folk*, de maneira a se integrar à luta anti-imperialista pacifista contra a Guerra do Vietnã, há como contrapartida a conexão com Cuba e a defesa de seu ideal revolucionário, a partir, em primeiro lugar, da gravação de “*Guantanamera*”, canção de Joseíto Fernández sobre poema de José Martí, que encontrou inúmeras versões e adaptações e neste momento começava seu caminho de consagração, obtida principalmente com sua incorporação ao repertório de Pete Seeger, que a transformou em sucesso internacional. A aproximação com a Cuba revolucionária ainda se dá com “*Cueca al Che*”, cueca de Alarcón sobre poema do escritor chileno Fernando Alegría, que trata da morte de Che Guevara. A referência à morte do guerrilheiro aparece ainda com “*Duerme el guerrillero*”, de autoria de Alarcón.

Essa abertura radical à incorporação de diálogos e de temas políticos não podia deixar de lado a questão da unidade latino-americana e da defesa da aproximação entre os países do continente, em busca do fortalecimento das lutas de emancipação, temática que se expressou a partir de duas canções, “*América guerrera*”, que questiona o que se passa com a América, constatando um presente dominado por tiranos, e “*América nuestra*”, que anuncia a chegada de uma nova era.

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

O “lado a” traz apenas canções de exaltação à Revolução Cubana, como “*Sin bandera*”, do compositor e violonista cubano Eduardo Saborit, destacado autor de temas em defesa da revolução, que se dirige àqueles que não aderiram à revolução, àqueles que teriam se perdido do verdadeiro caminho, perguntando como “*triste debe ser*”, “*para esos que se van equivocados*”, “*vivir eternamente sin bandera*”. A canção questiona o abandono da ilha por esses que recusam a revolução e termina com uma tentativa de convencimento, colocando dois caminhos a “*los hijos que pecaron por error*”: repensar sua posição e se corrigir, aderindo ao processo; ou se tornar um traidor da pátria, já “que es mejor retificar que ser traidor”. Aparecem ainda neste lado do disco

cantos de exaltação às figuras máximas da revolução: Fidel Castro (“*Se llama Fidel*”) e Che Guevara (“*Carta al Che*”, “*En el Valle del Yuro*”).

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

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

Ángel Parra, outro dos representantes chilenos no *I Encuentro de la Canción Protesta*, foi mais um dos artistas cuja obra experimentou uma guinada significativa

neste final da década de 1960. No período 1967-1969, lançou dois discos por ano, ampliando enormemente a variedade de sua produção.

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

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

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

No “lado b”, segue o diálogo com Cuba, primeiro com “*Habanera del cantor*”, que incorpora o gênero típico cubano a uma letra que fala do papel do cantor, e com “*Canto a Cuba*”, em cuja letra as realidades cubana e chilena são comparadas, na afirmação de que enquanto lá “*hijos van creciendo / sabiendo donde llegar, / tienen caminos de lucha, / caminos de libertad*”, no Chile “*en cambio, aquí solo tienen, dolor en su soledad*”. E a canção – e o disco – termina com a exaltação da ilha nos versos: “*le digo que hay un país / que reina en su inmensidad. / La reina se llama Cuba, / para ella es mi cantar*”.

O segundo disco lançado por Ángel Parra neste mesmo ano trazia dois projetos distintos. No “lado b”, intitulado *Ángel Parra interpreta a Atahualpa Yupanqui*, o compositor e intérprete chileno presta uma homenagem ao grande precursor da canção de crítica social e do *nuevo cancionero* argentino. Mas a grande inovação estava no “lado a”, *Canciones funcionales*, uma grande ruptura na obra de Ángel Parra, e também

na própria *nueva canción* chilena, pois representou um afastamento radical de qualquer abordagem folclórica tradicional ao propor um diálogo com a canção internacional, com o *rock*, incorporando inclusive a guitarra elétrica, numa sonoridade que, aliada a letras acidamente críticas e sarcásticas, resultaram no que Ángel denominou, debochadamente, de estilo “*Na’que ver*”.

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

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

Com *Canciones funcionales*, Ángel Parra reinventa a *nueva canción* ao propor um novo caminho de crítica social e de costumes mais direta e incisiva, que se apropria

de signos sociais, de elementos sonoros, de costumes da juventude, de ícones dos próprios alvos das críticas, para subvertê-los, ironizá-los, introduzindo a radical ironia como instrumento de crítica e de defesa de posições políticas. Como afirmam os autores da *Historia Social de la Música Popular en Chile*, “Em *Canciones funcionales*, Ángel Parra incorpora o sarcasmo ao repertório da *Nueva Canción Chilena*, que será retomado logo por vários de seus expoentes, nos momentos mais críticos do governo da Unidade Popular” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2009, p. 415).

A partir destes breves exemplos da produção discográfica uruguaia e chilena, é possível, portanto, levantar elementos para afirmar o poder de ruptura do *I Encuentro de la Canción Protesta*, primeiro evento de grandes proporções a buscar institucionalizar e articular os movimentos de canção engajada que vinham surgindo nos vários países latino-americanos, aumentando ainda mais o protagonismo das propostas de unidade da América Latina como estratégia de luta política e também como mecanismo importante de intercâmbio de experiências estéticas. Deste modo, o ano de 1967 pode ser visto como um momento de ruptura particularmente importante no processo de consolidação dos movimentos de canção engajada na América Latina já que, a partir de então, novos temas foram incorporados ao universo de referências dos principais artistas ligados aos movimentos de canção engajada dos vários países do continente, com destaque a duas questões centrais das discussões políticas que se tornaram também temas das canções: o anti-imperialismo e a defesa da revolução. Muitos artistas passaram a ver suas canções como instrumento de convocação à luta revolucionária e, se até então, ao criticar as condições dos trabalhadores e denunciar as mazelas sociais, identificavam como inimigo a ser combatido fundamental o grande proprietário rural, a elite econômica nacional responsabilizada pela opressão das camadas mais baixas, agora surge um novo oponente, que passa a catalisar parte da responsabilidade sobre as situações denunciadas: o imperialismo norte-americano.

Referências Bibliográficas

AHARONIÁN, Coriún. *Hacer música en América Latina*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2012.

_____. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2010.

BAYLY, C. A et al. “On Transnational History”. *American Historical Review*, December 2006.

- BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.
- DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960. In: *Anais do V Congresso de Música Popular IASPM/AL*. Rio de Janeiro, 2004.
- DONAS, Ernesto; MILSTEIN, Denise. *Cantando la ciudad. Lenguajes, imaginários y mediaciones en la canción popular montevideana (1962-1999)*. Montevideo: Editorial Nordan-Comunidad, 2003.
- GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Claudio. *Historia Social de la Música Popular en Chile: 1950-1970*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2009.
- GRUZINSKI, Serge. Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’. *Annales: Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001.
- _____. Os mundos misturados da monarquia católica e outras *connected histories*. *Topoi*. Rio de Janeiro, março de 2001, pp. 175-195.
- MARCHESI, Aldo. Geografias de la protesta armada: Nueva izquierda y latinoamericanismo en el cono sur – el ejemplo de la Junta de Coordinación Revolucionaria. *Sociohistórica* (25), 2009, p. 44.
- OSSORIO, Jose. Encuentro de la Canción Protesta – Crónica. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, p. 141.
- PRADO, Maria Ligia Coelho. Repensando a História Comparada da América Latina. *Revista de História*, São Paulo, n. 153, p. 11-33, 2005.
- SUBRAHMANYAM, Sanjay. Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique. *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, N. 1, 2001.
- TRISTÁN, Eduardo Rey. La organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la polémica sobre las formas de la revolución latinoamericana: el caso uruguayo. *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, Sevilla, AEA, 2005, p. 1693.

Notas

¹ Há uma ampla bibliografia a respeito da ideia de “histórias conectadas”. Uma boa introdução ao tema é apresentada em Maria Ligia Coelho PRADO. “Repensando a História Comparada da América Latina”. *Revista de História*, São Paulo, nº 153, p. 11-33, 2005. Ver ainda o dossiê especial apresentado nos tradicionais *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, 2001, especialmente os artigos de Sanjay SUBRAHMANYAM, “Du Tage au Gange au XVIe siècle: une conjoncture millénariste à l'échelle eurasiatique”, e de Serge GRUZINSKI, “Les mondes mêlés de la Monarchie catholique et autres ‘connected histories’”.

² Há hoje uma verdadeira explosão da discussão sobre a “história transnacional”. Para uma primeira aproximação com as principais discussões que vêm sendo travadas, ver o fórum “On Transnational History”, apresentado na seção “AHR Conversation” da *American Historical Review*, dezembro de 2006.

³ Essa série de transformações que se desenvolveram ao longo das décadas de 1960 e 1970, dentre as quais se destaca a preeminência da ideia de “revolução” como horizonte a ser perseguido, e que conferem a esse período uma especificidade que permite destacá-lo em relação aos períodos anteriores e posteriores, são abordadas em Claudia GILMAN. *Entre la pluma y el fusil: debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2012.

⁴ O ano de 1963 pode ser apontado como um marco inicial na constituição de movimentos de canção engajada na América Latina em razão de dois fatos que podem ser considerados como os primeiros passos da *nueva canción* no continente: o lançamento do movimento do *nuevo cancionero* argentino, a partir da divulgação do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, e a edição do primeiro LP do compositor e intérprete uruguaio Daniel Viglietti.

⁵ Este artigo apresenta algumas questões que são mais amplamente desenvolvidas no segundo capítulo de minha dissertação de mestrado, intitulada “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões

transnacionais na canção engajada na América Latina (Anos 1960/70), desenvolvida no programa de Pós-graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP), sob orientação da Prof^a Dr^a Maria Helena R. Capelato e com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

⁶ Versos de “Milonga de andar lejos”, canção do compositor uruguaio Daniel Viglietti.

⁷ Eduardo Rey TRISTÁN, “La organización Latinoamericana de Solidaridad (OLAS) y la polémica sobre las formas de la revolución latinoamericana. El caso uruguayo”, In: *Estudios sobre América: siglos XVI-XX*, Sevilha, AEA, 2005, p. 1696. (todos os trechos de textos em outras línguas citados são traduções minhas).

⁸ *Revista Casa de las Américas*, ano VI, n. 35, 1966.

⁹ A dupla Barbara Dane e Irwin Silber será responsável pela criação, em 1970, da gravadora Paredon Records, voltada para a edição de música engajada, que funcionará até 1985 e será um veículo fundamental de divulgação da canção comprometida latino-americana nos Estados Unidos e no mundo.

¹⁰ Declaração reproduzida em Ossorio (1967).

¹¹ “Resolución Final del encuentro de la canción protesta”. *Revista Casa de las Américas*, ano VIII, n. 45, 1967, p. 143.

¹² *Ibid.*, pp. 143-4.

¹³ Texto da contracapa do álbum *Canción Protesta/Casa de las Américas*. Casa de las Américas – Cuba, 1968.

¹⁴ Versos de “América novia mía”, do compositor chileno Patricio Manns.

¹⁵ Rolando ALARCÓN. Texto de contracapa do álbum *El mundo folklórico de Rolando Alarcón*. Tiempo – Chile, 1969.

Artigo recebido em 17/05/2013. Aprovado em 28/06/2013.