

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E EDUCAÇÃO – FAED
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

LUÍS FELIPE MACHADO DE GENARO

CANCIÓN CON TODOS: OS SENTIDOS DE POVO E CLASSE
TRABALHADORA NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA (1960-1970)

FLORIANÓPOLIS

2025

LUÍS FELIPE MACHADO DE GENARO

**CANCIÓN CON TODOS: OS SENTIDOS DE POVO E CLASSE
TRABALHADORA NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA (1960-1970)**

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Emerson César de Campos

FLORIANÓPOLIS

2025

LUÍS FELIPE MACHADO DE GENARO

CANCIÓN CON TODOS: OS SENTIDOS DE POVO E CLASSE
TRABALHADORA NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA (1960-1970)

Tese apresentada ao curso de Pós-Graduação em História, Centro de Ciências Humanas e da Educação da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito à obtenção do título de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Emerson César de Campos

BANCA EXAMINADORA

Membros: Profa. Dra. Caroline Jaques Cubas – UDESC (Presidenta)

Profa. Dra. Nucia A. Silva de Oliveira - UDESC

Prof. Dr. Reinaldo Lindolfo Lohn – UDESC

Profa. Dra. Natália Ayo Schmiedecke - University of Hamburg

Prof. Dr. Ricardo Machado – UFFS (Universidade Federal Fronteira Sul)

Florianópolis, 29 de Agosto de 2025

Dedico esta tese para minha avó, Edivani Bessa Contieri Machado, por me introduzir ao universo dos livros e da leitura, e para o meu avô, Silvio Mazzalai Machado, por me apresentar ao mundo da canção popular e do engajamento político. Com amor a ambos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Professor Doutor Emerson César de Campos, pelas reuniões, apontamentos e críticas construtivas nos anos em que venho redigindo esta pesquisa, com um olhar sempre atento aos detalhes e clareando os caminhos tortuosos da escrita, além do companheirismo e da especial preocupação para além do âmbito acadêmico e burocrático da orientação.

Não obstante, agradeço à Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo aporte financeiro/material imprescindível no período de crise e instabilidade que todos vivemos no tempo presente.

Aos docentes do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC/FAED), que durante as disciplinas ministradas no decorrer do curso, nos períodos de estágio e em eventos diversos contribuíram para o meu desenvolvimento acadêmico, pessoal e político, minhas estimas.

Diferente de outras experiências do passado, percebo e sinto a UDESC e o seu centro de humanidades como espaços oxigenados, ambientes de rupturas onde a tradição e o anseio pela excelência não se perdem em meio à busca pelo novo, pelo relevante e pelos temas urgentes de nosso tempo.

Aos meus pais e familiares, aos meus queridos irmãos Luis Henrique e Ana Luísa, e aos meus amigos íntimos, especialmente ao “grupo dos doze” que me acompanha desde a primeira infância, um agradecimento genuíno pelo companheirismo e o amor nos caminhos e descaminhos dessa vida tortuosa, vida que precisamos atravessar sem medo, como ensinou o poetinha Vinícius de Moraes.

À Julia Rudek Machado, minha tia, amiga e camarada, um agradecimento especial pela leitura, revisão e formatação desta tese. Pelos teus olhos, meu avô – e o seu pai – pôde ler essa singela contribuição ao campo da história da canção popular latino-americana. Em algum lugar do passado, os acordes de seu violão ainda podem ser ouvidos por nós dois.

Ao longo da minha trajetória, fui influenciado e abraçado por professoras e professores que me ensinaram não apenas o valor da palavra escrita, como

da palavra-cantada. Aqui, nomino para além de minha avó Edivani, professora rural e meu avô Silvio, professor e trabalhador urbano, Célia Maria Machado Cardoso e Maria Cristina Carlos Magno Ghizzi, duas grandes influências literárias e políticas desde o primeiro ensino até os dias que correm.

Ao meu amoroso companheiro João Vitor de Mello, um agradecimento igualmente especial pelo real interesse pelos valores e propósitos inscritos aqui, os quais eu compartilhei com ele na intimidade de conversas telefônicas longas, dirimindo a angústia que o processo de pesquisa pode causar.

Outras menções honrosas, de gente querida, amiga e companheira, merecem ser nominadas: Caroline Aparecida Guebert, Luana Maria Rodrigues, Luísa de Quadros Coquemala, Diego Rodrigues Gondim e Pedro Henrique Hara Matoso.

Por fim, e não menos importante, um agradecimento especial aos docentes avaliadores pertencentes à banca de defesa, Caroline, Nucia, Reinaldo, Natália e Ricardo, sujeitos capacitados e formados em um campo em disputa neste admirável mundo novo, onde a ascensão da extrema-direita de índole fascista os apreende como inimigos, quando são figuras intelectuais respeitadas em seu exímio ofício de produção e ensino de conhecimento historiográfico. A eles, a minha estima e máxima consideração.

*Operário do canto, me apresento
Sem marca ou cicatriz, limpas as mãos,
Minha alma limpa, a face descoberta,
Aberto o peito, e – expresso o documento –
A palavra conforme o pensamento.
Fui chamar a cantar e para tanto
Há um mar de som no búzio de meu canto.
Trabalho à noite e sem revezamentos.
Se há mais quem cante, cantaremos juntos;
Sem se tornar com isso menos pura,
A voz sobre uma oitava na mistura.
Não canto onde não seja a boca livre,
Onde não haja ouvidos limpos e almas
Afeitas a escutar sem preconceito.
Por enganar o tempo – ou distrair
Criaturas já de si tão mal atentas,
Não canto... canto apenas quando dança,
Nos olhos dos que me ouvem, a esperança.*

(Geir Campos; Da Profissão do Poeta. Trecho retirado da peça teatral *Liberdade, Liberdade* (1965), de Flávio Rangel e Millôr Fernandes)

*Os que não nos contentamos com a mediocridade, os que
ainda menos nos conformamos com a injustiça, somos
frequentemente designados como pessimistas. Mas, na verdade, o
pessimismo domina muito menos o nosso espírito do que o otimismo.
Não acreditamos que o mundo deva ser fatal e eternamente como é.
Acreditamos que pode e deve ser melhor. O otimismo que rejeitamos
é o otimismo fácil e prazeroso panglossiano dos que vivem no melhor
dos mundos possíveis.*

José Carlos Mariátegui

RESUMO

Esta tese tem como objetivo recuperar um repertório de canções populares que foram compostas, entoadas e lançadas em distintos álbuns durante as décadas de 1960 e 1970, narrando o florescimento e a consolidação do fenômeno da Nova Canção Latino-Americana como movimento plural, heterogêneo e entre fronteiras. Este movimento atingiu e enraizou-se nos mais diferentes países do continente entre a realidade de um passado autoritário e repressivo e de um tempo presente fragmentado e movediço. Assim, busquei compreender os campos distintos em confluência, nos entremeios do que Juan Pablo González conceitua “revolta multidisciplinar” (2016). O interesse foi identificar e discutir o documento-canção nas suas mais diferentes esferas: da História Cultural da Música Popular (Moraes, 2000; Napolitano, 2002) vinculada às noções teóricas da Crítica Musical e da Musicologia (González, 2019; Tatit, 2019; Wisnik, 2018) originadas de pesquisadores brasileiros e hispano-americanos; do arcabouço teórico e comprometido de referências do Pensamento Social Crítico do continente – dos clássicos aos intelectuais contemporâneos (Fernandes, 2015; Ribeiro, 2017; Sarlo, 2004) e das balizas teóricas e apontamentos da Sociologia do Trabalho (Antunes, 2011) com enfoque nas vicissitudes das classes trabalhadoras na conjuntura autoritária das ditaduras militares. Nesta tese, houve o esforço em investigar e analisar os chamados protagonistas da canção engajada a partir de suas correntes regionais de renovação sonora. Desta forma o leitor interessado poderá perceber os sujeitos populares, as figuras clássicas e arquetípicas do operário e do camponês integrantes das massas marginalizadas e subalternizadas. Neste sentido, há presente, nesta tese, uma pesquisa que enfrentou e apreendeu os parâmetros verbo-poéticos e sonoros, os sentidos político-ideológicos da palavra-cantada no transcurso do tempo, além de temáticas transversais como a integração e a unidade latino-americana, a emancipação e a soberania de seus povos e as dinâmicas de seu processo histórico de opressões, conflitos, negociações e resistências.

Palavras-chave: América Latina; Canção Popular; Figuras Populares; Modernidade; Nova Canção Latino-Americana.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo recuperar un repertorio de canciones populares que fueron compuestas, entonadas y lanzadas en distintos álbumes durante las décadas de 1960 y 1970, narrando el florecimiento y la consolidación del fenómeno de la Nueva Canción Latinoamericana como movimiento plural, heterogéneo y entre fronteras. Este movimiento alcanzó y se enraizó en los más diferentes países del continente entre la realidad de un pasado autoritario y represivo y de un tiempo presente fragmentado y movedizo. Así, busqué comprender los campos distintos en confluencia, en los intersticios, de lo que Juan Pablo González conceptualiza como “revuelta multidisciplinar” (2016). El interés fue identificar y discutir el documento-canción en sus más diferentes esferas: de la Historia Cultural de la Música Popular (Moraes, 2000; Napolitano, 2002) vinculada a las nociones teóricas de la Crítica Musical y de la Musicología (González, 2019; Tatit, 2019; Wisnik, 2018) originadas de investigadores brasileños e hispanoamericanos; del marco teórico y comprometido de referencias del Pensamiento Social Crítico del continente – de los clásicos a los intelectuales contemporáneos (Fernandes, 2015; Ribeiro, 2017; Sarlo, 2004); y de las balizas teóricas y apuntes de la Sociología del Trabajo (Antunes, 2011) con enfoque en las vicisitudes de las clases trabajadoras en la coyuntura autoritaria de las dictaduras militares. En esta tesis, hubo el esfuerzo en investigar y analizar los llamados protagonistas de la canción comprometida a partir de sus corrientes regionales de renovación sonora. De esta forma el lector interesado podrá percibir los sujetos populares, las figuras clásicas y arquetípicas del obrero y del campesino integrantes de las masas marginalizadas y subalternizadas. En este sentido hay presente en esta tesis, una investigación que enfrentó y aprehendió los parámetros verbo-poéticos y sonoros, los sentidos político-ideológicos de la palabra-cantada en el transcurso del tiempo, además de temáticas transversales como la integración y la unidad latinoamericana, la emancipación y la soberanía de sus pueblos y las dinámicas de su proceso histórico de opresiones, conflictos, negociaciones y resistencias.

Palabras clave: America Latina; Canción Popular; Figuras Populares; Modernidad; Nueva Canción Latinoamericana.

SUMÁRIO

À GUIA DE UM MEMORIAL: CANTAR O TRABALHADOR, ESCREVER SOBRE ELE	12
INTRODUÇÃO	18
PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS: ESCUTAS INSUBMISSAS E PERIFÉRICAS	29
CAPÍTULO I - OS PASSADOS LATINO-AMERICANOS E A CANÇÃO POPULAR	37
1.1. CULTURAS POPULARES NA AMÉRICA LATINA: ENTRE O <i>ESPÍRITO LATINO-AMERICANISTA</i> E O <i>NACIONAL-POPULAR</i>	51
1.2. O ENGAJAMENTO NA CANÇÃO POPULAR	58
1.3. OS SENTIDOS DE “POVO” E “POPULAR” NA CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA	71
1.4. TERRITÓRIO IMAGINADO: DE QUE <i>AMÉRICA LATINA</i> ESTAMOS FALANDO?	87
CAPÍTULO II - <i>ESTE ES MI PUEBLO!</i>: FIGURAS POPULARES NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA	105
2.1. A NOVA CANÇÃO, ADENTRANDO O MOVIMENTO	105
2.2. CORRENTES REGIONAIS DE RENOVAÇÃO SONORA	109
2.3. O PALIMPSESTO TOTAL	111
2.4. AS FISSURAS NO PALIMPSESTO: OS PROTAGONISTAS DA CANÇÃO	119
2.5. BRASIL SONORO: <i>POVO MARCADO, EH! POVO FELIZ!</i>	122
2.6. EMANCIPAÇÃO CONTINENTAL A PARTIR DA INTEGRAÇÃO DAS FIGURAS POPULARES	145
CAPÍTULO III - OPERÁRIOS E CAMPONESES NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA	161
3.1. OPERÁRIOS E CAMPONESES NAS CORRENTES REGIONAIS DE RENOVAÇÃO SONORA	167
3.1.1 <i>CANCIÓN PROTESTA URUGUAIA</i>	167
3.1.2 <i>NOVO CANCIONEIRO ARGENTINO</i>	179
3.1.3 <i>NOVA CANÇÃO CHILENA</i>	203
3.1.4 <i>MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB)</i>	238
3.1.5 <i>UMA INFLEXÃO À POESIA</i>	243
3.1.6 <i>RETORNO A BUARQUE</i>	246
3.1.7 <i>SOY LOCO POR TI, AMERICA: DIGRESSÃO TROPICALISTA</i>	256
3.1.8 <i>RETORNO AO NICHOS DE PROTESTO</i>	261

3.2. ACIMA DO EQUADOR	281
3.2.1. CANTO NUEVO MEXICANO & CANCIÓN PROTESTA VENEZUELANA	281
3.2.2. NOVA TROVA CUBANA.....	308

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO: OPERÁRIOS E CAMPONESES NA CONTRAMODERNIDADE MUSICADA.....	319

FONTES.....	334
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	341
ANEXO - LETRAS DE CANÇÕES.....	350

À GUIA DE UM MEMORIAL: CANTAR O TRABALHADOR, ESCREVER SOBRE ELE

Papéis esparsos, fotografias e outros documentos organizados em uma pasta pessoal que pertencia ao meu avô, Silvio Mazzalai Machado, chegaram até mim após o seu falecimento, em novembro de 2017. O fato foi seguido de um período nebuloso em minha vida, onde um luto mal trabalhado e uma série de acontecimentos sensíveis de ordem pessoal me levaram a uma conjuntura dolorosa com sentidos múltiplos, muitos ainda por serem compreendidos nos dias que correm. Na pasta constava uma folha antiga pertencente a um bloco de notas qualquer. Nele, um trecho rabiscado do poema *Os que lutam*, de Bertolt Brecht, mas em espanhol. Não tardou para que eu rememorasse a canção *Sueño Con Serpientes*, do álbum de estreia do compositor cubano Silvio Rodríguez, de 1975¹. O reconhecido trovador inicia a sua composição gravada com os potentes versos do poeta alemão:

Há homens que lutam um dia, e são bons; há outros que lutam um ano, e são melhores; há aqueles que lutam muitos anos, e são muito bons; porém, há os que lutam toda a vida; estes são os imprescindíveis. (Brecht, 1930)

Quando associei o trivial rabisco naquela folha esparsa com a gravação do cancionista cubano, tão admirado e em raros momentos entoado pelo meu avô, lembro que esbocei um sorriso torto – mas sorri. Durante minha formação no período de mestrado desenvolvido na Universidade Federal do Paraná (UFPR), fui impelido a pensar as formas organizativas e a resistência de trabalhadores urbanos cujo método de luta era a ação direta – através da categoria de contra-violência preventiva de Étienne Balibar – em um movimento grevista que ocorrera em Curitiba, capital do estado do Paraná, em novembro de 1979². A reflexão que resultou em minha dissertação “Entre cassetetes e tijolos” sustentou-se na ideia de um sujeito coletivo, advindo da sociologia brasileira da

¹ RODRÍGUEZ, Silvio. *Sueño Con Serpientes*. In: Días y Flores. Intérprete: Silvio Rodríguez. Havana: EGREM, 1975.

² GENARO, L.F.M de. **Entre cassetetes e tijolos**: a greve da construção civil curitibana de 1979. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2018. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/57151>.

década de 1980, com ênfase no trabalho de Nair Heloísa Bichalho de Sousa sobre as greves de trabalhadores da construção civil em Brasília. O meu objeto, uma greve de operários da construção ocorrida em Curitiba, carregava elementos similares ao ocorrido na capital federal daqueles anos.

Os sujeitos datilografados e impressos nas páginas da imprensa diária, em relatórios de órgãos de repressão e segurança e em documentos provenientes de seu sindicato, espaço conflitivo e carregado de contradições, me dotou de certa sensibilidade – e indignação – suscitando questionamentos a respeito do manejo de vidas, no trato com o cotidiano das gentes comuns, pessoas ordinárias e anônimas que estavam apenas registradas nos autos do poder público e privado como meras estatísticas. Eram sujeitos explorados no dia a dia e oprimidos quando rebelados – no espaço de duas semanas de greve – deixando de ser rabiscos em um gráfico qualquer, passando a serem nominados, reconhecidos, apontados e inseridos na inquietante passagem do tempo, moldando-se sujeitos históricos e protagonistas de suas próprias batalhas, tanto na vitória como na derrota.

Observei durante o processo de pesquisa não apenas os meios encontrados pelos trabalhadores urbanos para sublevarem-se tanto nos pequenos atos até o momento de estarem como multidão, como massa, frente a frente com as sedes físicas do poder constituído – o poder estatal autoritário da ditadura militar brasileira (1964-1985) –, empunhando cartazes, pedras e autofalantes, como também o sofrimento acachapante infligido pelas forças de repressão e segurança, diariamente. A ideia de que aqueles senhores, jovens e as suas mulheres e crianças eram inimigos de um sistema econômico e político e peças substituíveis dessa mesma engrenagem, portanto, sem grande importância às elites, me remeteu a uma canção que se tornara, na década de 1970, um clássico da Música Popular Brasileira (MPB), título de álbum e contornos de *cult*, clássico ou mesmo obra-prima: *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda. Ao parafrasear Buarque em uma sentença que rememorava os versos do compositor carioca, me recordo que meu orientador à época sorriu e perguntou se eu já havia ouvido Chico mais vezes. Eu também sorri, encabulado.

Os versos apêndices da canção, *Deus lhe pague*, ainda carregavam a noção de que o operário tinha de agradecer o patronato pela labuta e toda a sorte de sofrimentos e aflições que era infligido. No entanto, em *Construção*, o

operário não ganha protagonismo por ser um personagem ativo de algum processo revolucionário, como em Victor Jara, Mercedes Sosa e Daniel Viglietti, artistas latino-americanos engajados e de renome internacional, mas por ser mais um indivíduo atordoado pelo cotidiano acachapante que lhe é outorgado: por fim, *morreu na contramão, atrapalhando o público*. Frente a isso, quase cinquenta anos depois, é incômodo que surjam, vez ou outra, imagens de cadáveres de trabalhadores negros assassinados pela polícia nas periferias do país, muitas vezes estirados nas ruas ao lado de crianças, em frente a estabelecimentos comerciais e à luz do dia, atrapalhando o público nas calçadas, dada a barbárie naturalizada em que vivemos³.

Se antes de minha dissertação de mestrado já refletia apenas como um ouvinte curioso a respeito das articulações entre a arte/canção engajada e a sua relação com a realidade política, nas considerações finais daquele trabalho um abismo abriu sob meus pés: Chico Buarque não era o único artista a cantar o trabalhador, sabia eu. Havia outros, existiram movimentos distintos que pouco conhecia, diversas relações, diálogos, pontes, trocas, conflitos e uma dinâmica que estava sendo explorada por pesquisadores latino-americanos quando apenas na escrita de meu projeto de doutorado ficariam mais nítidos, e suas ideias, mais claras. Neste ínterim, o ingresso no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em 2021, em meio ao turbilhão que me encontrava, por certo fora o responsável por não cometer maiores e mais profundos tropeços na vida pessoal. A partir das disciplinas ministradas – principalmente aquelas que trataram com exímia perícia a história do continente latino-americano e o entendimento sobre as diferentes perspectivas temporais no contemporâneo – e o conjunto de estudos capazes de orientar o pesquisador nos trilhos da História do Tempo Presente (HTP),

³ Dia 04 de julho de 2025. São Paulo. Um trabalhador negro é morto pela polícia militar alvejado pelas costas, uma vez mais. Sobre a infinda, mas não imutável tragédia racia e social brasileira, Leonardo Sakamoto escreveu: “Construção, uma das mais contundentes músicas de Chico Buarque, foi atualizada, na última sexta (4). Não era um operário que caiu de um andaime e morreu na contramão atrapalhando o sábado após a sua última marmita, mas um marceneiro negro morto com um tiro na cabeça, quando estava saindo do trabalho por um policial militar que o confundiu com um ladrão ficando estirado no chão ao lado de sua marmita até o sábado de manhã”. (Sakamoto, 2025). (SAKAMOTO, Leonardo. Marceneiro foi morto pela PM na contramão, atrapalhando o sábado. **UOL Notícias**, São Paulo, 8 jul. 2025. Disponível em: <<https://noticias.uol.com.br/colunas/leonardo-sakamoto/2025/07/08/marceneiro-foi-morto-pela-pm-na-contramao-atrapalhando-o-sabado.htm>>. Acesso em: 07/2025)

inicie o processo de pesquisa como um reencontro não apenas com o meu avô, mas comigo mesmo.

Este arcabouço teórico-metodológico, com suas reflexões historiográficas focalizados pela HTP em temas pertinentes ao historiador que maneja tempos mais recentes, me permitiu com maior tempo e possibilidades materiais refletir sobre esta tese na esteira de estudiosos brasileiros da canção popular engajada. Assim, aqueles que tomam os parâmetros verbo-poéticos e sonoros da palavra-cantada, com ênfase nos versos das letras e álbuns dessas canções como fontes primevas, acabam revisitando a realidade histórica latino-americana do século XX. Esse encontro é repleto de sentidos ideológicos e elementos simbólicos compartilhados para que compreendamos, como *coletivo*, os movimentos e dinâmicas entre o social, o cultural e o político no continente a partir de sua cultura.

Em uma de muitas entrevistas suas, o romancista colombiano Gabriel García Márquez⁴ narra ter sido a morte de seu avô uma *chave de virada* em sua vida, apesar de ainda muito jovem. Como se a partir daquele acontecimento tivessem confluído nele uma gama de afetos e outras emoções capazes de desaguarem na construção de suas obras ficcionais mais notáveis, principalmente aquela que representaria de forma mais criativa e cruenta o continente latino-americano, *Cem Anos de Solidão*. Algo que meu avô e eu compartilhávamos: o mesmo fascínio por Gabo e sua obra. Para Márquez, a morte era uma grande traição, algo inaceitável. Remeto os meus escritos acadêmicos à García Márquez, portanto, por ativar certos elementos subjetivos que me defrontei ao iniciar as primeiras reflexões, leituras e escutas atentas de minhas fontes no processo de pesquisa – mas, principalmente, por comungar com o romancista de que sim, a morte me parece uma traição de difícil aceitação. Alguns acontecimentos passados transformaram a minha perspectiva do presente e produções futuras. Com o falecimento do meu avô, a primeira experiência próxima com a finitude da vida e o desaparecimento físico de alguém tão íntimo, encarei pela primeira vez a traição da qual falou o escritor colombiano.

Corpulento e com voz potente, dedilhava ao violão e cantava muitos dos versos que fazem parte deste trabalho, algumas que nutro afeto tamanho que

⁴ **YOUTUBE.** Entrevista a Gabriel García Márquez TVE 1995. 04 de junho de 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2FW4K2Npjlq>>.

são nitidamente explícitas na construção dessa narrativa de tese, em especial as canções do repertório de Violeta Parra, assim como *Los Hermanos*, de Athaulpa Yupanqui, e mesmo as canções mais famosas de Chico Buarque, como *Pedro Pedreiro*, quando não *João da Silva* e *Canção do Subdesenvolvido*, de Carlos Lyra (CPC/UNE), para o divertimento dos que o escutavam. E nada fora por acaso. De alguma maneira, a canção popular brasileira ecoou com intensidade pelos cantos de sua casa quando jovem – e consequentemente, dos espaços que frequentei na infância enquanto ele envelhecia –, ainda mais quando o famoso maestro e regente Lindolfo Gaya e sua esposa, a cantora Stelinha Egg, amigos íntimos dos meus bisavós, visitavam a cidade de Itararé e a residência de nossa família, engrandecendo culturalmente a casa com novos discos, livros e boletins musicais.

Nos últimos anos, aproximando-se da morte, mas ainda com plena saúde (o possível para um boêmio inveterado), a figura física de meu avô fora moldando-se a sua intransigência política e ardor em defesa do que era brasileiro e latino-americano – do que era nosso. A impressão que tive, convivendo com ele de maneira intensa nos últimos anos, era de que os ensinamentos e aspirações de seu pai, meu bisavô (também chamado Sylvio), um literato comunista estabelecido em uma cidade do interior de São Paulo, perseguido⁵ pelas forças de repressão e segurança por todo o ano de 1965, ainda no início da ditadura militar, também ecoavam em sua cabeça.

Superada a falta de sua presença física, acredito ser a relação que construímos durante a minha formação como cidadão e acadêmico as responsáveis pela produção deste trabalho. Portanto, se existem os momentos de virada, rupturas no tecido da vida, existem outros que são constitutivos dela. A ênfase que meu avô dava ao violão quando os versos pendiam para a *esperança dos pobres, prometida*, presentes em *Canción Para Carito*, do argentino Vitor Heredia, interpretada por Mercedes Sosa, e que cantávamos juntos no quintal de casa, fora para mim um desses estalares que a vida nos reserva. São afetos e emoções que confluíram para a construção de minhas

⁵ GENARO, L.F.M. Sylvio Machado: trajetória, memórias e utopias. **HHMagazine: Humanidades em Rede**. Disponível em: < <https://hhmagazine.com.br/sylvio-machado-trajetoria-memorias-e-utopias/>> Abril de 2024.

reflexões no processo de escritura e que me acompanharam até as últimas acentuações.

Na mesma entrevista concedida em 1995, após o seu protesto contra a morte, García Márquez é questionado a respeito do que poderíamos fazer para evitá-la. Ele responde: “escrever, escrever muito”. Guardadas as devidas diferenças e proporções, sigo este conselho metodológico aparentemente óbvio, mas imperativo e necessário. Portanto, redigidos todos esses pormenores, esta é uma escrita com propósito. Acompanhado pelas lembranças e afetos mais ternos, e pela incredulidade perante a realidade do tempo presente, mas com ouvidos atentos, escrevi esta tese, por fim.

INTRODUÇÃO

Canción Con Todos foi composta no ano de 1969 por Armando Tejada Gómez e César Isella, dois artistas comprometidos com o movimento cultural e político do Novo Cancioneiro Argentino que se irradiava naquele país, fundado mediante manifesto⁶ em 1963. Entre as suas diversas regravações, ficou mundialmente conhecida na voz da intérprete tucumana Mercedes Sosa e foi reproduzida por dezenas de outras vozes do movimento da Nova Canção Latino-Americana no transcurso dos anos.

Uma de suas versões mais impactantes ocorreu em terras argentinas, em um concerto dos trovadores cubanos Silvio Rodríguez e Pablo Millanés, no ano de 1984, compositores e músicos da chamada Nova Trova Cubana, florescida em Cuba na década de 1970. No concerto que seria transformado em um álbum ao vivo⁷, os artistas exaltavam um continente que reestabelecia o seu pacto democrático depois de décadas de autoritarismo militar, arbítrio e exceção. *Canción Con Todos* desfecha aquele momento histórico, transformada em espécie de hino de integração e união continental. Cantada pelos cubanos em conjunto com os artistas Victor Heredia, César Isella, o Quarteto Zupay, Piero Antonio e Antonio Tarragó Ros, ganhava contornos de artefato cultural⁸ entre fronteiras.

Em seus versos, a América Latina é corporificada pela entoação das vozes conjuntas, o continente tem pés que caminham, pele e sangue que vertem dos rios. As suas riquezas naturais mesclam-se com o componente humano, a diversidade de suas gentes. São evocados o Peru, a Bolívia, o Brasil e o Chile como regiões que, amalgamadas, tornar-se-iam uma cintura cósmica do Sul.

⁶ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

⁷ ISELLA, César; TEJADA GÓMEZ, Armando. *Canción con Todos*. Intérpretes: Silvio Rodríguez e Pablo Milanés. In: *En Vivo en Argentina*. Buenos Aires, 1984. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6fT6G52U6LSLchKQDVx9ai>. Acesso em: 06/2025.

⁸ Marcos Napolitano, uma referência nos estudos sobre a relação entre a história e a música, conceitua o objeto-canção como artefato cultural, quer dizer: algo que “não é nem música, nem poesia (nos sentidos tradicionais), nem pode ser reduzida a uma reflexão singular da totalidade que a gerou (da sociedade, da história, do autor ou do estilo musical)” (Napolitano, p. 96), evidenciando a abordagem interdisciplinar que faz-se necessária ao pesquisador que analisa, dos documentos-canção, os seus parâmetros verbo-poéticos e sonoros. Como trabalharei nas páginas a seguir a respeito do que entendo ser a canção, proponho uma conceituação de nosso objeto para além da ideia de artefato cultural, principalmente quando abordo a canção engajada.

Elementos como o grito, a voz e o canto são celebrados como uma exortação aos povos latino-americanos. Através do seu cantar, de suas vozes que confluem e de suas mãos dadas em união, seria encontrada a esperança: *canta conmigo, canta, irmão americano/ Libera a tua esperança com um grito em tua voz*⁹. As vozes dos artistas no palco argentino marcaram a versão de 1969 pelo fato de cantarem juntos, tornando-se uma só voz: uma voz de caráter coletivo. Outras versões seriam produzidas, como a do Festival de Quito, “Todas las voces todas”, ocorrido em 1996, com outros integrantes da Nova Canção, em 2003; com César Isella junto ao grupo cubano Buena Vista Social Club e, mais tarde, sendo incorporada pelo discurso do presidente equatoriano Rafael Correa (2007-2017) como proposta de hino oficial para a UNASUL, a União das Nações Sulamericanas¹⁰.

Atravessando décadas, *Canción Con Todos* chega ao século XXI carregando crenças e valores político-ideológicos das décadas de 1960 e 1970, fazendo-se presente para determinados grupos e movimentos de cunho reformista, revolucionário e contestatório. Politicamente engajados, por fim. Trago a sua composição de forma inaugural para que compreendamos, junto aos meus leitores, quais os parâmetros, tematizações, elementos e símbolos que este artefato cultural, produto da Nova Canção Latino-Americana, comporta: é o momento em que o passado toca o presente, o instante disruptivo, a cesura¹¹ quase imperceptível que embaralha a linearidade cronológica e refaz as perspectivas temporais da cotidianidade. A canção abre uma série de horizontes a serem explorados, assim como o vasto e fragmentado repertório da Nova Canção.

⁹ Op. Cit.

¹⁰ A aglutinação de países da UNASUL, União das Nações Sul-Americanas, foi proposta no ano de 2004, ainda no início da chamada onda rosa latino-americana, sendo fundada apenas 4 anos depois, em 2008. Apresentando-se como uma zona de livre comércio e empunhando a bandeira da integração regional, acreditava ser possível um maior intercâmbio e desenvolvimento entre os seus países membros. São eles: Argentina, Bolívia, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Guiana, Paraguai, Peru, Suriname, Uruguai e Venezuela. Com a ressaca conservadora que se estendeu por grande parte do continente após o ano de 2016 até recentemente, a UNASUL perdeu grande parte de sua credibilidade. No entanto, perceptível está que este agrupamento teria sido criado mais como espaço de debates e encontros – principalmente entre as lideranças e governos de esquerda e centro-esquerda à época – que um fórum econômico estruturado capaz de grandes tomadas de decisões econômicas, como MERCOSUL. Sobre a questão do “hino” proposto pelo presidente Rafael Correa, ler: <https://www.telesurtv.net/news/Correa-propone-cancion-de-Mercedes-Sosa-como-himno-de-la-Unasur-20141006-0080.html>.

¹¹ DOSSE, François. **Renascimento do Acontecimento**. Um desafio para o historiador: entre a Esfinge e a Fênix. São Paulo, Editora UNESP, 2013. p.140.

Por isso, acredito no escrutínio sensível do pesquisador da canção popular latino-americana para com as fontes sonoras e escritas, a sua palavra-cantada, assim como no trato crítico com a arte e as múltiplas esferas da cultura, buscando desvelar no simbólico e no maravilhoso a crueza acinzentada da realidade, dos conflitos e das relações sociais e materiais, trabalhando o artefato cultural e o movimento dos novos cancioneiros como processo constitutivo das dinâmicas históricas latino-americanas do século XX, e não apenas como um resultado, um produto puro de consciências e genialidades transcendentais, inserindo-os em suas relações sociais, econômicas e políticas (Canclini, 1983, p. 53) – ou mesmo como um objeto mercadológico, uma coisa a ser trocada em meras transações comerciais.

É necessário, portanto, como sublinhou Marcos Napolitano (2002, p. 67-68), permanecer atento aos parâmetros verbo-poéticos da canção – as categorias simbólicas, as figuras de linguagem, os procedimentos poéticos –, além de seus parâmetros sonoros – melodia, arranjos, andamento, vocalização, gênero, intertextualidades e efeitos –, na busca pelos elementos e sentidos político-ideológicos que carregam a palavra-cantada de caráter engajado na América Latina das décadas subscritas. O autor esclarece tópico essencial quando se pensa metodologicamente as fontes musicais, o momento de assombro ao historiador não-músico: não é possível separar letra de melodia, palavra de som quando pensamos criticamente a seu respeito; no entanto, quando para efeito didático e comunicativo em uma narrativa histórica coesa, a separação dessas duas instâncias torna-se muitas vezes, inevitável. *Mas allá*, a inserção desses registros em sua realidade histórica mostra-se imperioso.

Esta pesquisa é filha de um tempo latino-americano carregado de contradições próprias, marcado pela onda progressista¹² sul-americana até o advento dos novos entroncamentos do neofascismo tropical. Somos filhos de nossa época. Portanto, ao encarar o estado da arte nos campos que adentro,

¹² Considero o historiador brasileiro Fábio Luís Barbosa dos Santos (USP) uma das referências mais importantes, até o momento, a respeito daquilo que entendemos ser a “onda rosa latino-americana”, ou “onda progressista”. Santos, que advém do pensamento social crítico com base na obra de Florestan Fernandes, propôs uma série de reflexões sobre diferentes países inseridos neste contexto, onde delimita cronologicamente a primeira onda a partir de acontecimentos relevantes como a eleição de Hugo Chávez, que inauguraria este momento, até a deposição de Dilma Rousseff, por essa razão os anos de 1998 e 2016 aparecem como balizas. Por certo, existem outras delimitações e cronologias sobre esta realidade, assim como distintas formas de interpretá-la.

sigu caminando influenciado pelos trabalhos historiográficos¹³ de uma geração de pesquisadores inseridos no campo da história cultural e política da canção popular engajada na América Latina, obras e artigos produzidos na academia nas últimas duas décadas do século XXI evidenciando a preocupação intelectual não apenas com o campo musical como fonte/objeto de estudo, mas com os seus mais distintos aspectos, como a cultura popular engajada no continente sobre o qual faziam parte.

Tais obras evidenciam o impacto histórico da segunda metade do século XX e a influência que exerce aquela conjuntura até os dias atuais nos múltiplos gêneros musicais. Obras e artigos científicos publicados nos últimos anos me conduziram à construção de uma perspectiva totalizante da canção popular engajada na América Latina como um grande quebra-cabeças a ser montado a partir das problemáticas levantadas. Após múltiplas leituras e filtros, alguns textos de pesquisadoras e pesquisadores latino-americanos me conduziram para uma perspectiva da Nova Canção Latino-Americana como movimento de proporções continentais, com suas singularidades e similitudes regionais em evidência, por certo, tratando de compará-las e conectá-las quando necessário¹⁴.

¹³ Como a pesquisa do historiador Caio de Souza Gomes (USP), “Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)”, abordando as conexões e diálogos transnacionais a partir do lançamento de determinados álbuns e dos festivais da canção popular; a obra de Mariana Martins Villaça (USP), em seu “Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972)”, expondo os conflitos, tensionamento e dinâmicas entre os movimentos da Nova Trova Cubana e o governo revolucionário de Cuba, assim como a sua aproximação com o movimento tropicalista no Brasil sob a ditadura militar. Outra referência vem da historiadora Tânia da Costa Garcia (UNESP), “Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX”, uma espécie de “guia” para compreender o surgimento dos novos cancioneros no Cone Sul daquela conjuntura a partir da revisão do conceito de folclore e da inserção de novas tecnologias sonoras, além de outras inovações no campo da música; assim como a obra de Natália Ayo Schmiedeck (Unicamp), “Nuestra mejor contribución la hacemos cantando: a Nova Canção Chilena e a 'questão cultural' no Chile da Unidade Popular”, além de outros artigos, sobre a participação ativa dos artistas integrantes da Nova Canção Chilena e a sua relação com o universo da política naquele país, em um momento de ebulição social e utopias projetadas.

¹⁴ Essa abordagem foi tomando forma em minhas reflexões, ampliando e complexificando o objeto e os sujeitos históricos investigados, como apresentado em “La Nueva Canción Latinoamericana: Notas sobre su origen y definición”, de Fabiola Velasco; “La Rosa y La Espina: expresiones musicales de solidaridad en Latinoamérica”, de Juan Alberto Salazar Rebolledo; “Del contexto y los desplazamientos de la Nueva Canción Latinoamericana”, de Guillermo Barzuna; “Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de La Canción Latinoamericana 'comprometida' desde los años 1960”, de Ernesto Donas; e “Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos”, de Eduardo Granja Coutinho, assim como a compilação de artigos provenientes do “Boletín Música”, lançado em 2017 pela Casa de Las Américas, em comemoração aos 50 anos do I Festival de Canción Protesta, evento transcorrido

Partindo de um entendimento amplo do movimento e de suas correntes regionais de renovação sonora apresentadas por essas referências, que constituem parte relevante da historiografia da canção popular no continente, dá-se a investigação a respeito dos sentidos atribuídos pelos compositores e músicos a partir de sua palavra-cantada aos sujeitos populares e às classes trabalhadoras na América Latina das décadas de 1960 e 1970, com atenção à poética de suas composições e às letras de seu repertório, na tentativa de *ver* a música a partir dos elementos do discurso musical (González, 2016, p.165).

Como escrevi, a escrita se assenta onde os pés pisam (e a cabeça pensa). Refletindo a esse respeito, acredito a conjuntura latino-americana dessas duas décadas estar conectada de forma indelével com aquela das duas primeiras décadas do século XXI – nos planos do imaginário político e cultural – sobre as quais a ideia de um projeto de pesquisa, a sua submissão a um programa de pós-graduação e a feitura da pesquisa ganham corpo e são desenvolvidas. Não obstante, acredito que as canções produzidas na segunda metade do século XX, compostas, cantadas e analisadas posteriormente, e os sentidos múltiplos que carregam, estão presentes nos nossos dias, dando forma, sendo recuperadas¹⁵ e ecoadas em momentos conflitivos ou de festividades políticas, sendo reverberadas neste tempo imediato de incertezas¹⁶.

Acionando temporalidades passadas a partir de um presente de emergências¹⁷, há também um imperativo ético-político na construção deste

em Cuba, em 1967, reunindo importantes pesquisadores hispano-americanos da canção popular sobre o movimento da Nova Canção.

¹⁵ Se existiu um período que mais se aproximou, angariando e erguendo algumas das bandeiras levantadas por membros da Nova Canção Latino-Americana – agora, em uma realidade onde as liberdades individuais e coletivas em nome da lei não estavam suspensas, esse momento deu-se décadas à frente de seu momento histórico de criação e imaginação políticas, de maneiras distintas, desembocando na *onda progressista latino-americana* (1998-2016). Entre os limites do possível, ensejou-se neste momento uma integração entre países e seus povos, integração econômica e geopolítica que não fora realizável no auge da Nova Canção (1960-1970), ao menos sob a ótica das organizações de esquerda “vencidas” por golpes de Estado que grassaram a região, sucessivamente.

¹⁶ Período de rara estabilidade econômica e política (1998-2016), mas que se defronta logo com as desesperanças de uma “ressaca conservadora” (2016-2022), o advento de uma pandemia de proporções apocalípticas e o avanço da extrema-direita em nível global defronte a uma América Latina que vive, hoje, a sua segunda onda progressista, débil e desarticulada.

¹⁷ Sigo a compreensão de Paulo Arantes a respeito deste *tempo latino-americano* em que estamos inseridos – décadas de uma contrarrevolução que “perseguiu-se de fato um só objetivo: extinguir o poder formativo da política enquanto dimensão primordial do encaminhamento das expectativas humanas” (Arantes, p. 294). As canções filtradas e analisadas neste texto fazem parte dessa “Guerra Fria latino-americana” da qual nos fala o filósofo, realidade que “girou

trabalho, como forma de trazer à tona as figurações e os sentidos político-ideológicos inscritos nas canções, os sujeitos históricos marginalizados, subalternizados e tidos como os “ninguéns”¹⁸ desta América Latina profunda, mas inscritos na palavra-cantada engajada como protagonistas da canção popular. Assim, através do vasto e fragmentado repertório da Nova Canção, busco apreender o entendimento que suas correntes regionais de renovação sonora e seus artistas – compositores, intérpretes e músicos – possuíam do continente latino-americano e de seus povos, além de uma possível integração regional como forma de superar os seus dilemas históricos, como a miséria e a dependência advindas de suas disparidades seculares. Contudo, a pergunta como uma das primeiras desta tese, se coloca: quais povos eram esses? A resposta é tão complexa quanto a pergunta, o que a torna um dos problemas centrais: inscritos por esses artistas em suas composições como símbolos da utopia, e, principalmente, os responsáveis pela formação do que se compreendia como o povo latino-americano em unidade, irmanados em uma só força, tal visão traz uma série de questões. Eram figuras passivas e tuteladas por grupos dominantes (ou mesmo por intelectuais de esquerda, que diziam representá-las) ou potenciais agentes revolucionários em busca da transformação radical das estruturas políticas, econômicas e sociais da região?

Diante do repertório de canções filtradas para o escopo da pesquisa, obras e trabalhos acadêmicos referenciais que outrora manejaram o novo cancionário latino-americano, buscou-se: 1) compreender as formas e maneiras como foram compostos e cantadas as figuras populares e os sujeitos clássicos da classe trabalhadora latino-americana, operários e camponeses, mas não só, através de uma leitura capaz de um reencontro com os populares não-representados, assim com os populares reprimidos (Barbero, 1997, p.45-46) no universo da cultura, repensando a maneira como esses artistas e suas correntes regionais de renovação sonora apreenderam essas figuras e as inscreveram em composições que marcaram as décadas subscritas.

basicamente em torno desse eixo emancipador” (Arantes, p. 294), uma emancipação que seria possível, como veremos, a partir dos esforços e resistência dos povos do continente.

¹⁸ Aqui, tomando a referência do poema “Os Ningüéns”, de uruguaio Eduardo Galeano, presente no “Livro dos abraços”, com tradução de Eric Nepomuceno. [GALEANO, Eduardo. O livro dos abraços. Porto Alegre: L&PM, 2002.]

Depois, 2) atento aos desdobramentos da pesquisa, observei de que maneira essas figuras populares e trabalhadoras, assim como as gentes marginalizadas e expropriadas das regiões analisadas estavam vinculadas ao projeto de construção de uma América Latina integrada e emancipada nas bases daquilo que seria constituída como a “Pátria Grande”, com o intuito de entender quais foram as alterações de sentido histórico imputados a essas figuras pela canção popular engajada no transcurso das décadas de 1960 e 1970. Significativo considerar o instante histórico no qual essas perspectivas mudaram, e operários e camponeses, integrantes desses coletivos nacionais irmanados através da arte, deixaram de protagonizar uma música comprometida com a emancipação continental no plano concreto da realidade.

A divisão narrativa, seguindo as orientações antimanuais do mexicano Aguirre Rojas, partindo de uma escrita (e escuta) que se impôs na construção de uma “variante do processo multifacetado de recuperação das classes populares na história” (2007, p. 71), divide-se entre três distintos capítulos além das considerações finais, buscando uma revalorização profunda através dos elementos simbólicos e dos sentidos político-ideológicos contidos na palavra-cantada do “papel que essas classes populares e grupos oprimidos desempenharam como reais protagonistas e construtores do drama histórico” na América Latina (Rojas, p. 71).

No capítulo primeiro, **“Os passados latino-americanos e a canção popular”**, apresento uma abordagem própria da história da canção popular na América Latina na segunda metade do século XX a partir de um leque de pesquisadores da musicologia e da história, além do tensionamento entre os campos das artes, o universo da política e suas categorizações dentro do território latino-americano – as ideias de engajamento na arte e na música, especificamente. Seguindo para o capítulo segundo **“Este és *Mi Pueblo*: figuras populares na Nova Canção Latino-Americana”**, construo uma relação entre as ideias de América Latina e o fenômeno da Nova Canção Latino-Americana, justamente por compreender a simbiose entre esses dois imaginários dotados de sentido, apregoados de possibilidades e amalgamados por sedimentos

temporais¹⁹ que serão explicitados na narrativa. Para tal, evoco autoras e autores pertencentes ao pensamento social crítico latino-americano e a história cultural e política da América Latina como referenciais críticos.

O terceiro capítulo, mais denso e extenso, **“Operários e Camponeses na Nova Canção Latino-Americana”**, se dá a investigação crítica do repertório de canções filtradas na busca pelos sentidos históricos e político-ideológicos (os sentidos no transcurso do tempo) que deram os compositores, intérpretes e músicos engajados aos sujeitos populares e às classes trabalhadoras do continente latino-americano. Por fim, perante os resultados da pesquisa, produzo a reflexão derradeira, **“Operários e camponeses na contramodernidade musicada”**, a respeito da escolha consciente desses artistas em inscrever no seu repertório as figuras subalternizadas, os sujeitos modernos compostos e entoados nos artefatos culturais por um fim prático-político que estava no horizonte (nos trilhos da utopia) como a proposição de uma contramodernidade, o avesso do projeto moderno-capitalista-ocidental proposta pela Nova Canção.

Essas canções e as suas letras²⁰ estão espalhadas pelo mundo virtual, a rede de internet e todas as suas plataformas musicais de *streaming*, como a sueca *Spotify*, para além de uma infinidade de encartes de álbuns e LPs espalhados pelos sebos e livrarias de todo o continente latino-americano e de outras regiões do globo que durante o correr do século passado foram impactadas pela Nova Canção Latino-Americana, como Portugal, Espanha, França e Itália. Estudá-los fisicamente (encartes e álbuns) seria impossível. Inicialmente, a investigação previa elencar apenas os países do Cone Sul com

¹⁹ A perspectiva de um tempo sedimentado e a noção, em José Martí, de que as estruturas políticas, econômicas e sociais do continente latino-americano são marcadas pelo arcaísmo de situações que não se encerram, não avançam para um sentido libertário e emancipador rumo a uma vida menos injusta e indigna de períodos que permanecem no presente, resultando na própria condição de miséria dos povos, faz referência aos tempos coloniais como presentes na ordenação republicana dos “novos países”: “a colônia continuou vivendo na república. [...] pela virtude superior, adubada com o sangue necessário, da república que luta contra a colônia” (Martí, 2006, p.198).

²⁰ Sobre a inserção das letras das canções no corpo do texto – a letra inteira na estrutura mesma da narrativa –, argumento que a decisão de incluir apenas as análises dessas fontes e seus trechos e versos mais relevantes e necessários foi em razão da extensão que o texto final resultaria, com excesso de “quebras” no momento da leitura. Essa decisão veio do diálogo com dois notórios pesquisadores do movimento da Nova Canção Latino-Americana no Brasil, Caio de Souza Gomes e Natália Ayo Schmiedeck. Ambos os historiadores abordaram para mim a relevância de se explicitar a fonte no corpo da narrativa, mas reconhecem a extensão das letras trabalhadas e reiteraram que as “quebras” dificultariam a leitura e a análise. Portanto, elas se encontram no anexo I, seguidas por ordem alfabética.

o intuito de entender o impacto de suas correntes artístico-musicais de caráter engajado na região como um todo, como o Chile e a Argentina. Porém, me preocupou a diminuta expressão crítica e o impacto historiográfico de seus resultados, enquadrando-a em uma espécie de história específica daquele espaço e de suas singularidades pautada nos dilemas nacionais supra conhecidos e em uma narrativa que pouco exploraria de forma abrangente um movimento tão plural e profícuo.

Nesse sentido, ignoraria a exclusão (e a relação) do Brasil e de Cuba, dois expoentes da canção engajada através da Música Popular Brasileira em toda a sua diversidade, e da Nova Trova Cubana no correr do processo revolucionário transcorrido na ilha, como forças aglutinadoras dos chamados cantores de protesto, o que acabaria por reduzir os objetos e problemáticas, como reduziria a reflexão sobre o tipo de história proposta. Por essa razão, a partir de uma seleção de letras compostas nas décadas de 1960 e 1970 por diferentes artistas da Nova Canção Latino-Americana, iniciei a busca pelos sujeitos populares, trabalhadores e marginalizados no conteúdo dessa palavra-cantada. A seleção de um repertório fragmentado ocorreu em um período longo de alguns meses a dois anos para que uma triagem inicial acontecesse²¹.

Através da análise do repertório filtrado, busco os elementos sensíveis de toque entre um álbum e outro, entre uma canção e outra, no afã por

²¹ A partir de uma playlist própria elaborada no Spotify, iniciei a filtragem das faixas que escutaria e escreveria sobre – salvando os álbuns, os artistas e até mesmo discursos e falas de personalidades influentes desse universo cultural e político umbilicalmente relacionado com a Nova Canção – de acordo com as temáticas e flancos de discussão que acreditava importantes: canções compostas entre as décadas de 1950 e 1980 que abordam temáticas como América Latina, integração latino-americana, revoluções, ditaduras e repressão, para finalmente iniciar uma busca pelo operário, camponês, sem-terra, plantador, peão, indígena, mineiro, fabril, pedreiro, lenhador, pescador, marginal, excluído, entre outras figuras. Por certo, fui inserido dentro de uma plataforma que domina e detém ampla influência na indústria fonográfica contemporânea. Não obstante, sabemos que nem todas as canções e álbuns existentes estão alocadas no servidor da plataforma, por isso, a pesquisa se dá também no mundo virtual como um todo, sendo o site Discogs (www.discogs.com/) um aliado para o pesquisador encontrar detalhes que a Spotify não entrega, como a gravadora, o selo, a data e local de lançamento, etc., funcionando como um banco de dados com o objetivo de “documentar a história da música gravada”, onde centenas de milhares de informações a respeito dos artistas e de suas canções estão registradas. Uma miríade de álbuns gravados, inseridos nesta plataforma – e quando necessário, outros sítios virtuais como o YouTube –, foram investigados a partir da escuta atenta de suas faixas ao longo dos anos – repetidas e repetidas vezes. Não apenas a escuta, mas o escrutínio historiográfico foi realizado de maneira a apreender os álbuns em sua inteireza, as imagens, símbolos e fotografias ali impressas. No entanto, por uma questão de filtragem, tempo e escolhas de pesquisa, tendo em vista as problemáticas propostas, essas informações serão captadas apenas em notas de rodapé, como forma de complementar o entendimento a respeito de suas composições.

compreender temáticas que se relacionam e se retroalimentam, pontos de contato e conexão que tocam as sensibilidades e potencialidades das figuras populares e das classes trabalhadoras produzidas no ato composicional desses artistas, a vida, as alegrias e os sofrimentos daqueles sujeitos e grupos integrantes dos povos latino-americanos. Essa percepção se dá através das canções analisadas e de uma escuta e leitura atentas, além do diálogo que se estabelece entre eles, o que explica uma vigorosa relação de troca, a construção de pontes, como lembra Caio de Souza Gomes²², em um período em que a construção de muros e impedimentos econômicos e políticos entre os movimentos engajados era a regra.

O historiador da canção popular, do abstrato objeto-música, não pode relegar ao esquecimento a importância do fator subjetivo em sua análise, durante o processo de pesquisa, escrita e defesa de seus argumentos. Uma pesquisa qualitativa e subjetivista como esta, de acordo com Vanda Freire²³, não preconiza o “afastamento do sujeito a um objeto que seria externo a ele, como forma de conferir ‘cientificidade’” (p. 21-22) ao processo, mas acredita na profícua e inevitável interação entre sujeito e objeto – o pesquisador e a música que analisa. Em pesquisas assim caracterizadas, “não se busca obter respostas ‘verdadeiramente’ definitivas e generalizáveis” (Freire, p. 22) nem totalizadoras, apreendendo o conhecimento restituído a partir das fontes e do debate/diálogo bibliográfico como uma “dinâmica em permanente transformação, matizada pela subjetividade de quem a constrói” (Freire, p. 22): são fios tecidos nos meandros de uma ampla rede de processos históricos, como a obra de um compositor e a faixa de uma canção gravada que, particularizadas na pesquisa, “desde que não se perca de vista o processo maior em que a criação dessas obras está inserida”, servem de apoio para uma reflexão mais ampla das pessoas e realidades estudadas.

Como nos lembra Napolitano (2002, p. 94-95), alguns fatores que atuam na análise da música popular em relação à construção de certa subjetividade foram elencados e o pesquisador precisa ficar atento a elas, como a estrutura

²² GOMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa, uma ponte une**: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

²³ FREIRE, Vanda B. (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.

sintagmática (qual a consciência temporal que é proposta ao ouvinte da canção), o fator emotivo (a emoção que a música convida a sentir), os papéis que a música veicula e a identificação do ouvinte com ela (a personalidade dos cantautores e a estrutura das letras), a participação corpórea a partir da experiência de escutar aquela canção (textura musical e estrutura rítmica), pensando na performance dos artistas com relação ao seu público. Essa compreensão ampliada e flexível da qual carece o pesquisador da canção está inscrita em um horizonte repleto de embaraços e muitas incertezas. Ao abordar a temática sensível da escuta dos mortos pelo historiador, Vinci de Moraes aponta para o terreno movediço em que uma pesquisa como esta se encontra.

[...] o historiador é obrigado a usar ao mesmo tempo a imaginação histórica e construir certa sensibilidade para perceber e retirar do registro escrito um mundo sonoro ali silencioso, uma vez que não se escuta nele a estridência dos ruídos, a altura da fala, o volume do som, o barulho do vento, o grito da multidão ou do vizinho, a beleza da voz do cantor, o instrumento desafinado e assim por diante. Isso requer um mergulho vertical profundo no mundo da cultura da época investigada para compreender e alcançar essas camadas sonoras e fazê-las ressoar novamente de algum modo. Delimitar o universo e o perfil dessas fontes, em uma imensidão de experiências culturais e sonoras fragmentadas e opacas, para validá-las em uma compreensão e narrativa que dê sentido à “beleza do morto”, não é tarefa simples (Moraes, 2018, p. 125)

Na perspectiva de Moraes, os embaraços, incertezas e delimitações quase sempre permanecem como um assombro para o historiador não músico, assim como apontam para esse dilema Napolitano (2002) e González (2019), mas vão ganhando outros contornos em sua produção narrativa e análises, todas fragmentadas e opacas, por certo, mas que carecem ser inseridas dentro de um universo de compreensões ampliado, dando sentido a essa beleza dos mortos que tanto se almeja compreender – uma operação historiográfica “que comporta elementos imponderáveis e pouco científicos [como] faro, golpe de vista, intuição — e certamente a escuta!” (Moraes, 2018, p. 133).

Reitero que a proposta desta tese é apreender, criticamente e à contrapelo, os conflitos sociais e tensionamentos políticos de temporalidades e dinâmicas passadas do conturbado processo histórico latino-americano da segunda metade do século XX, sendo as fontes musicais, os registros sonoros e as suas composições uma parte considerável do complexo cultural latino-

americano²⁴ formado a partir da palavra-cantada engajada o caminho escolhido para assim realizá-lo. Portanto, ao investigar o movimento da Nova Canção de maneira ampla, com perspectiva continental, proponho reflexão crítica a respeito do projeto modernizador e capitalista sobre o qual estamos todos inseridos, com ênfase nos sujeitos e classes populares a eles submetidos. Nada mais pertinente que escutinar aquilo que representa um de seus produtos mais valiosos – a música popular – “parte central da modernidade e do conceito de progresso” (González, 2016, p. 91) – e, por que não, antimoderno e combativo a este mesmo sistema de ideias, um paradoxo que apresentarei nas próximas páginas.

PERSPECTIVAS TEÓRICO-METODOLÓGICAS: ESCUTAS INSUBMISSAS E PERIFÉRICAS

Atualmente, existe um esforço de pesquisadores latino-americanos em romper com o enraizamento eurocêntrico e etnocêntrico de nossas representações históricas²⁵ a partir de distintas perspectivas que se apresentam na academia e fora dela, não apenas como correntes historiográficas, mas projetos ético-políticos e de crítica intelectual em sua inteireza²⁶. Algumas delas, encaradas como modismos, como o giro decolonial, por exemplo, ganham terreno na América Latina por razões bastante claras e urgentes, assim como em regiões onde a empresa colonial europeia se impôs no passado.

Para nós, latino-americanos, em especial aos que se dedicam a um olhar ampliado e continental do território, “ressaltar fenômenos de interdependência e processos de integração” (2017, p. 164) na comparação de fenômenos históricos parece ser um caminho válido para compreender as conflituosas dinâmicas que

²⁴ RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

²⁵ SANTOS, Pedro Afonso C.; NICODEMO, Thiago Lima; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Historiografias periféricas em perspectiva global ou transnacional: eurocentrismo em questão. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 30, nº 60, p.161-186, jan./abril de 2017, p.163.

²⁶ Neste momento, os autores apontam criticamente para a perspectiva eurocêntrica tão enraizada em nossa *inteligência* continental: “desnaturalizar a percepção de que os valores europeus sejam universais aliada a uma valorização qualitativa dos passados não europeus. [...] reconhecendo que a localização de eventos no tempo-espço é uma construção epistemológica social. Neste sentido, a dimensão global da produção e circulação de conhecimento ganha contornos de uma crítica ao capitalismo” (por que capitalismo, modernidade e conhecimento histórico estão interligados) (p. 176), denunciando a naturalização de epistemologias e cosmovisões “exportadas”, com o intuito de romper e alterar paradigmas.

são apresentadas em um terreno tão difuso e heterogêneo, por certo, mas tão carregado de singularidades e elementos comuns. Assim, é estabelecido um fértil debate sobre o centro e a periferia na América Latina, o dilema das ideias fora do lugar, alienígenas ao nosso espaço e aos nossos povos tão *cambiantes*, e a maneira como os historiadores preocupados com os rumos do continente se comportam perante elas.

Quando a pesquisa histórica, nestes meios, enseja uma comparação de fenômenos que se avizinham através de um olhar transnacional, ela precisa se esforçar para “não apagar a história nacional ou mesmo a história comparativa, e sim complexificá-las” (p. 175), dando novos contornos às realidades e aos sujeitos pesquisados. Não obstante, quando a comparação torna-se método que orienta uma pesquisa de caráter qualitativo/subjetivista – na qual a canção é sua fonte primeva –, o propósito comparativo é o de “aprofundar a compreensão a respeito de diferentes ângulos de um mesmo fenômeno”, buscando compreender “as nuances ou diferenças, sem pretender hierarquizá-las” (Freire, p. 33). Através disso, ao apreender certas características, sentidos e elementos compartilhados em uma determinada fonte, passíveis de comparação, nota-se durante o processo distintas singularidades e diferenças: é quando surgem as contradições face ao diferente e ao estranho, o que, para Freire, não resulta necessariamente em um problema: “toda contradição é acolhida como válida e é incluída na interpretação, contribuindo para o aprofundamento da análise” (p. 34), uma análise reflexiva preocupada em estabelecer paralelismos artísticos e históricos entre essas fontes.

Ao perceber o passado recente do continente latino-americano, algumas questões se apresentam, carecendo de uma reflexão e crítica atentas tanto do método como das perspectivas teóricas adotadas: se as expectativas preconizadas pelo movimento da Nova Canção Latino-Americana não ocorreram durante a segunda metade do século XX – a integração e emancipação dos povos do continente através de uma revolução social –, o que se passou, por outro lado, como um choque de realidade inversa, foi a relação próxima entre governos ditatoriais em estreitos laços com forças geopolíticas imperialistas transnacionais, como demonstram as colaborações entre os países latino-americanos mediante a Operação Condor (1975-1983), para citarmos apenas um exemplo.

Foram nessas décadas que a América Latina tornou-se a região que “primeiro experimentou elementos da pragmática neoliberal” (Antunes, 2011, p. 54), espécie de laboratório regional do que conheceríamos como neoliberalismo e as suas distinções mais brutais e violentas no continente, reformulando e dando continuidade às políticas de acumulação por espoliação, comuns ao território latino-americano desde o processo colonizador. Já nas décadas finais do século XX, na esteira do reestabelecimento dos Estados democráticos de direito, por sua vez, esses povos experimentaram uma integração distinta daquela ensejada pelos seguidores do Libertador Simón Bolívar e de Ernesto Che Guevara, personalidades constantemente evocadas pelos artistas da Nova Canção: a partilha da concentração de riquezas, brutal acumulação por espoliação das massas marginalizadas e uma superexploração do trabalho, resultando em um aumento exponencial da miserabilidade dos povos da região a partir de reformas econômicas que promoveram a privatização do capital estatal, a mercadorização da terra, a desregulamentação do mercado de trabalho, a financeirização da economia, a eliminação de postos de trabalho e o aumento das desigualdades sociais (Antunes, 2011, p. 54).

Por ser o continente uma espécie de laboratório de experimentações para o bem de uns poucos e para o revés das multidões, reconheço que em *Nossa América* nada está dado de antemão, cresce como natural ou fora pré-determinado. Fórmulas políticas ortodoxas e estrangeiras parecem não vingar como alguns grupos e sujeitos gostariam, mesmo aqueles que bem-intencionados no passado propuseram reformas e projetos revolucionários. Por certo, enquanto superamos certas situações críticas, como a fome, a dependência e a instabilidade política, tenho a impressão de que permanecemos estanques, plasmados a violentas e arcaicas estruturas que, de tão empoeiradas, mostram-se assustadoramente eternas. Por outro lado, os problemas e questões cantados como objetos de denúncia não desapareceram ou foram magicamente resolvidos, mesmo em períodos históricos como a onda progressista (1998-2016), que apreendo com equilibrado otimismo. Entendo que a miserabilidade e a precarização do trabalho, dos afetos e da vida para as grandes multidões latino-americanas, especialmente para as populações negras das periferias, de mulheres e jovens pobres em regiões socialmente marginalizadas, ainda é uma realidade candente.

Nos diferentes territórios do continente, alguns problemas tornaram-se mais visíveis e intensificados pelo neoliberalismo, como são os dilemas dos povos originários, dos ribeirinhos e agricultores familiares acossados pela velocidade e a ganância das multinacionais, assim como o crescimento exponencial das megalópoles acentuam e escancaram violências seculares, como a situação de moradores de rua, a vida precarizada dos trabalhadores de aplicativos de entrega, entre outras questões. Portanto, os paradigmas e categorias do mundo do trabalho latino-americano, aqui, ganham destaque: se o proletariado e o campesinato se tornaram, hoje, apenas figuras de linguagem, enquanto a fragmentação de sujeitos coletivos torna-se a regra, despidas de um comprometimento ideológico-político, por certo que nas localidades urbanas e na vastidão rural do continente a labuta cotidiana desses sujeitos permanece.

Até o presente momento, não há ditaduras ou regimes autoritários de extração militar a serem combatidos, como no passado recente, nem projetos utópicos de revolução social à vista²⁷: a canção popular contemporânea, brasileira/latino-americana, não é mais resultado de um clima violento perpetrado por uma estrutura ditatorial e de uma Junta Militar, mas encara novos desafios: inúmeros poderes e vigilâncias difusas sob a orientação espectral do neoliberalismo em sua fase transfronteiriça e globalizada²⁸, entre a crise de representatividade das democracias liberais e os arroubos autoritários de governos de extrema-direita, como aqueles vividos no período recente²⁹ em

²⁷ Por essa razão, ao refletir sobre o passado a partir do presente, relevante sublinhar que temáticas transversais para os novos movimentos sociais estejam impregnando muitos dos versos de uma palavra-cantada que não cabe mais nos palcos dos grandes clássicos da canção popular latino-americana, como o racismo, o sexismo e o cotidiano de violência contra o outro distante dos padrões exigidos por essas mesmas sociedades, como a realidade dos artistas negros periféricos do Brasil demonstra. A partir dessas novas tematizações, a canção popular engajada no continente continua a sua travessia sonora.

²⁸ GENTILI, Pablo; SADER, Emir (Orgs.). **Pós-neoliberalismo**: as políticas sociais e o estado democrático. 8. ed. São Paulo: Paz e terra, 2008.

²⁹ A canção com componentes de denúncia social, não mais engajada na chave promovida pela Nova Canção Latino-Americana, subsiste, sim, com diferentes roupagens, mas não mais amparadas pelo que Zibechi conceitua “paradigma emancipatório”. No entanto, como ele mesmo lembra, “as tradições indígenas, junto à urbano-populares, das quais fazem parte as culturas afro, as rurais, as cristãs de base” (Zibechi, 2023, p. 53) estão na linha de frente deste processo, promovendo e produzindo *artefatos culturais engajados* à sua maneira. Apesar de crítico ferrenho do “progressismo”, o uruguaio se debruça nos resquícios utópicos que observo resistir em diferentes regiões do continente, como o movimento zapatista no México, as brigadas mapuches no Chile e o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) no Brasil. Sob essa perspectiva, não haveria uma revolução por ser feita, não existiriam grandes projetos políticos e há, de fato, uma descrença para com as grandes narrativas históricas. Para o autor,

diferentes países da América Latina em sua ressaca conservadora, mas também nos Estados Unidos e Europa.

Se os tempos sombrios do cotidiano autoritário, da violência estatal e paraestatal, da exceção e do arbítrio parecem não rondar o continente latino-americano como nas décadas da segunda metade do século XX, assolado por ditaduras militares promovendo o terrorismo de Estado e alicerçadas na Doutrina de Segurança Nacional, todos experimentamos, hoje, o cotidiano das democracias representativas de baixa intensidade³⁰ constitutivas da ordem burguesa-liberal, nas quais limites e imposições de conglomerados econômicos de finanças globais, como Fundo Monetário Internacional (FMI) e as limitações da própria ordem neoliberal passaram a ser a nova realidade do continente.

O esvaziamento das lutas coletivas e das organizações políticas tradicionais pela ordem econômica vigente, como os partidos e sindicatos combativos, esteios do campo das esquerdas, evidencia-se como realidade objetiva no tempo presente, e o individualismo exacerbado preso à batalha cotidiana do “eu contra si mesmo” é desfechado pela ilusão do *self made man* contra o restante do mundo, o corolário das sociedades atuais pelas plataformas digitais e as redes sociais. Ideais como esses são alavancados e literalmente patrocinados por figuras políticas e empresariais com pretensões, no mínimo, duvidosas. Longe de assembleias e movimentos aglutinadores de caráter decisório e político, acabamos construindo bolhas virtuais inexistentes, aprisionando e dessensibilizando sujeitos em sua própria realidade virtual com reflexos preocupantes na materialidade dos dias e na esfera neuroafetiva humana. Alheios ao que está fora dos *smartphones* e *notebooks*, onde não há mais engajamento que os *likes* dados entre uma postagem de uma fotografia ou

não haveria possibilidades factíveis de construção de uma Pátria Grande nos moldes pensados por Manuel Ugarte e outros intelectuais integracionistas, e a emancipação dos povos latinos irmanados sequer é evocada, sendo *mais fácil imaginarmos o fim do mundo que o fim do próprio capitalismo* (Fisher, 2020), um elemento diferencial e subversivo que estava presente nas canções da Nova Canção Latino-Americana: era possível a derrocada do capitalismo e a instauração de uma nova ordem. No entanto, aqueles “conjuntos de referentes éticos e simbólicos, algo assim como os usos e costumes das rebeldias dos de baixo, presentes em muitos movimentos antissistêmicos” (Zibechi, 2023, p. 53) latino-americanos permanecem no imaginário cultural do continente, com ênfase na música, de outras maneiras e diferentes roupagens, como novos gêneros, sonoridades, letras e danças expressos na singularidade e identidade promovidas pelo nacional-popular que trilha outros caminhos que aqueles da segunda metade do século XX.

³⁰ FERNANDES, Florestan. **Poder e Contrapoder na América Latina**. São Paulo: Expressão Popular, 2015.

vídeo sobre banalidades quaisquer, neste admirável mundo novo³¹ o cidadão e o companheiro são transformados em “consumidores, poupadores e investidores” (Ianni, 1993). Para Ianni, tudo começa a ser avaliado pelo princípio da quantidade, como se o reino da qualidade não fosse a essência da liberdade” (Ianni, 1993, p. 118).

Neste reino, a própria palavra que utilizo nesta pesquisa como categoria teórica banalizou-se, esvaziando-se de seu sentido primeiro, como o de engajamento. Portanto, se os diferentes campos da vida em sociedade desengajaram-se na proposição de grandes alternativas para a construção de outros mundos possíveis, tornando-se alheias aos conflitos e resignadas perante a realidade, a esfera cultural acompanharia esta transformação hegemônica, influenciando sobre ela. Absorto perante a ofensiva das forças econômicas, políticas e sociais que elenco, entendo, no entanto, que nada se transforma sem a resistência das maiorias.

Assim, a Nova Canção Latino-Americana como movimento, com as suas veias pulsantes nas décadas subscritas, encontra-se residual no tempo presente, apenas como influência fragmentada aos novos artistas moldados aos novos tempos. O movimento está encerrado em sua fase de florescimento e combatividade, desintegrou-se com o transcurso da década de 1980, mas não as suas reminiscências e os ecos de seu passado que ainda escutamos e que acabaram impactando diferentes compositores, intérpretes e músicos do século XXI. Defronte esse tempo labiríntico, entre múltiplas estratégias de resistência e maneiras de sobreviver aos tempos que correm, os latino-americanos continuam o seu enfrentamento nas contramarchas da dependência que deixaram de ser corporificadas pelas invasões de soldados e seus governos de corte imperialista e passaram a adentrar territórios através de negociatas financeiras transnacionais – com ênfase ao domínio do capital estrangeiro. Essa reflexão não é nova. O peruano José Carlos Mariátegui³² explanou no começo do século

³¹ IANNI, Otávio. **Labirinto Latino-Americano**. São Paulo: Editora Vozes, 1993, p.118.

³² Sendo redescoberto e discutido no Brasil nos últimos anos, a perspectiva mariáteguiana vem abrindo diferentes caminhos e tornando-se uma referência teórica relevante para os pesquisadores latino-americanos deste século. A maneira como maneja o debate marxista imbuído às questões indígenas, das raças e da terra vem esclarecendo o nosso entendimento a respeito dessa categoria central – que América Latina é essa que abordo. Portanto, não poderei me debruçar no vasto repertório de canções populares latino-americanas sem antes dizer que território é este, sob quais sedimentos temporais elas são compostas, e por qual razão elas são,

XX ao abordar a temática sobre o imperialismo norte-americano na América Latina: “ali onde os impérios antigos desembarcavam exércitos, basta aos impérios modernos desembarcar banqueiros” (Mariátegui, 2011, p. 174).

Um de meus incômodos sobre este novo tempo recai na indagação de Canclini, quando redigiu a sua obra sobre o lugar dos latino-americanos neste novo século: o que se pode cantar quando se esquecem os tempos sombrios? “A música, a escritura e o cinema podem falar do esquecimento e da recorrente atualidade dos tempos sombrios” (Canclini, 2008, p. 92). Nesta toada, acredito ser possível revisitar a realidade histórica que forjou inúmeras possibilidades, sensibilidades e potencialidades de transformação mesmo sob obstáculos por vezes intransponíveis, fazendo a música ser tocada novamente e a sua palavra-cantada, objeto de crítica, instrumento de conscientização, abrindo todo um universo de reflexões e ações prático-teóricas. Com isso, passados os fenômenos histórico-políticos de início de século como a onda progressista, esperançoso observo a complexidade destes novos dias como integrantes dos tempos sombrios para as grandes majorias e multidões do continente, assim como para toda a periferia global. Contudo, como apontou Darcy Ribeiro, as ameaças permanecem:

A maior ameaça que pesa hoje sobre a humanidade – ameaça que, felizmente, não é fatal nem inevitável – é, pois, a de mergulhar mais ainda na penúria até a exaustão, numa era de fome e estupidez. Tudo isto apenas para que os povos ricos fruam a riqueza acumulada e reativem uma civilização obsoleta, sem causa, sem missão nem apetite senão o de enriquecer. Sua última grandeza será a de endurecer os corações e tapar os ouvidos para assistir, impávida, à humanidade morrer de fome. Estas são, a meu ver, algumas das questões cruciais que a civilização emergente coloca diante do homem. Como as resolverá eu não sei. Sei apenas que a vida dos povos pobres será uma árdua e bela batalha por ideais muito concretos. Aqui, na calota de baixo do planeta, ninguém engordará inútil, nem se suicidará de tédio. (Ribeiro, 2017, p. 122)

como explicitado desde o início, engajadas em projetos de emancipação e integração. Os escritos de Mariátegui vêm ganhando força justamente pela entrada cada vez mais intensa no cenário político do século XXI dos mais diferentes povos originários nas malhas do poder instituído – em mudanças constitucionais e ministeriais de diferentes países do continente –, trazidos pela onda progressista latino-americana, articulados e movimentados por dinâmicas não apenas contestatórias e de denúncia, de agitação e de revolta, mas, no plano dos debates públicos e decisórios, na esfera dos processos eleitorais e governamentais e na prática do cotidiano político: na discussão sobre as novas maneiras de se viver no mundo, de experimentar a terra, formas de posicionar-se em um mundo do trabalho cada vez mais predatório, fragmentado e precarizado. Neste momento, as reflexões de José Carlos Mariátegui passam a ganhar notoriedade pela sua validade teórica e prática – o que não exclui ou relega o fato de que os povos originários do continente latino-americano lutam e resistem por suas vidas e comunidades, como se sabe, há séculos.

Que essa bela batalha travada em território latino-americano, uma “pátria imensa de homens alucinados e mulheres históricas, cuja teimosia sem fim confunde-se com a lenda”³³, tenha uma peculiar trilha sonora, a qual espero conseguir apresentar aos meus leitores.

³³ MARQUEZ, Gabriel García. **A solidão da América Latina**. Conferência Nobel apresentada em 8 de dezembro de 1982. Tradução de G. J. Creus para o texto disponível em <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html>. Áudio em espanhol disponível em <<http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1496>>.

CAPÍTULO I

OS PASSADOS LATINO-AMERICANOS E A CANÇÃO POPULAR

O objeto-música pertencente ao que compreendo como canção popular pode ser abordado de muitas maneiras pelo historiador preocupado com o seu impacto nas sociedades contemporâneas, especificando detalhes concernentes a sua composição, a maneira como foi ouvida e recepcionada pelo público, o seu impacto ou a inexistência dele no cenário político-cultural de uma região, entre outras abordagens. Também são variados os caminhos para se escrutinar a canção em um tempo midiaticizado e hiper acelerado como o nosso.

Distinções e apontamentos serão feitos a partir das próximas páginas com o intuito de apresentar esses caminhos trilhados no continente para se compreender, neste trabalho, a canção popular engajada na América Latina a partir do movimento da Nova Canção Latino-Americana. O percurso apresentará a ideia central – a inserção dos documentos-canção em dada realidade histórica, em um espaço e um tempo – unida a diferentes discussões bibliográficas que a competem, como o olhar político do artista, o engajamento e o comprometimento nas artes, as relações que estabeleceram os artistas com a cultura popular e o universo da política na América Latina da segunda metade do século XX.

Para isso, adoto algumas categorias e propostas advindas de autores que dialogam e se preocupam com a música como uma fonte histórica repleta de potencialidades, um exercício que auxiliará na construção de um “tecido polifônico” (González, 2017) eficaz, ampliado por meio da narrativa e ancorado em bibliografia orientada por uma episteme latino-americana insubmissa e de verve comprometida. Não obstante, é através da escuta atenta da palavra-cantada, das sonoridades e dos sentidos produzidos por ela e pela sua mensagem que o tratamento crítico da música como objeto de pesquisa se constrói: as fontes musicais serão os fios que produzem esse tecido capaz de dar entendimento aos anseios do pesquisador, não descartando nenhum outro registro documental capaz de produzir sentido histórico às problemáticas levantadas, como entrevistas e testemunhos nos registros audiovisuais.

Nesta toada, sublinho a sentença de Vinci de Moraes ao abordar teoricamente o som, os registros sonoros de uma maneira geral, mas principalmente aqueles originados do universo cultural que meu escrutínio

historiográfico se dá: tratam-se de objetos reais, sim, “porém invisíveis e impalpáveis, carregados de características subjetivas [...] que proporcionam as mais variadas relações simbólicas entre eles e as sociedades” (Moraes, 2000, p. 210)³⁴.

Acredito ser necessário percorrer alguns caminhos que englobam discussões teórico-metodológicas e historiográficas juntamente com uma apresentação das fontes de forma a lapidá-las ao leitor, além de uma apresentação coerente dos campos em diálogo. São esses campos a história cultural da canção popular, debates tradicionais e contemporâneos de um pensamento social crítico latino-americano, e duas esferas que vão confluindo organicamente durante as análises: as esferas da cultura e da arte engajadas e os sentidos históricos dados ao mundo do trabalho no continente latino-americano através da sociologia do trabalho. São universos intelectuais que confluem para o entendimento de um repertório onde foram protagonistas o sujeito popular e as classes trabalhadoras, o operário e o camponês latino-americanos.

O eixo central recai no entendimento que possuo a respeito do artefato música, da canção popular inserida na realidade histórica do continente. Para tal, não fixando-se em partituras e suas especificidades técnicas, ou em uma análise pormenorizada de seus aspectos sonoros de maneira unívoca, a proposta enfoca na construção de pontos de escuta a partir dessa convergência e confluência interdisciplinar – ou “revolta multidisciplinar” (González, 2016, p. 11) – descobrindo e abordando temáticas caras ao universo cultural engajado constitutivo da Nova Canção. E, para compreender este movimento, assim como as canções que o constituem, percebo que a música como fonte histórica vem ganhando adeptos nas últimas décadas dentro dos muros da academia, assim como múltiplos pesquisadores latino-americanos vêm debatendo de maneira profícua a sua justa posição no atual cenário historiográfico – sujeitos capazes de clarear a visão do estudioso, ampliá-la, colocando o historiador não apenas frente aos temas sensíveis que trata em seus registros e resíduos passados – movimentos e vanguardas, os seus gêneros e subgêneros, aos ditames do

³⁴ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, n 39, p.203-2021, 2000.

mercado fonográfico e da indústria cultural –, mas antes à própria noção de música e de canção popular no ato de sua criação.

Frente a um vasto repertório de canções advindas de diferentes compositores, músicos e interpretes, aqui se impõe uma compreensão ampliada de música, principalmente detalhando os modos pelos quais esses artefatos culturais são produzidos por seus agentes: através da “linguagem cancional” (Tatit, 2019) sobre a qual me debruço, na feitura mesma de uma canção que recai em uma espécie de sacralização do fazer criativo assegurada pela compatibilidade de seus dois principais componentes: a letra e a melodia. É a respeito desse instante criativo do artista que discorro a seguir.

Primeiramente, este “artesanato cancional”³⁵ (Tatit, p. 15) é produto de um sujeito específico, o compositor ou o cancionista (outra definição de Tatit), com uma trajetória biográfica própria, ideias e posições das mais diversas e ancorado em uma realidade concreta, uma localização específica e enredado em relações sociais e políticas inúmeras. Ao confeccionar a sua música, este eu que canta, a sua voz e o envolvimento com a letra são essenciais (Tatit, p. 16) e transparecem quando performa no palco, quando grava uma faixa de seu LP ou mesmo quando dá entrevistas e testemunhos a respeito de seu trabalho ou posicionamentos.

Ao trabalhar artesanalmente estes dois componentes, letra e melodia, o compositor caminha na corda bamba entre o fazer racional e as afetações cotidianas, defrontando-se com um complexo cálculo subjetivo, envolvendo a emoção e a intensidade que coloca nos componentes melódicos e literários de sua produção, vinculado aos seus conhecimentos técnico-sonoros, além daqueles percebidos como intuituais, oníricos e intrinsecamente subjetivos. Essas criaturas sensíveis, como conceitua José Miguel Wisnik (2024), produzem a partir de suas experiências de vida e trajetórias biográficas, ancoradas na realidade, confrontando temporalidades e acontecimentos passados enquanto um combustível para a sua confecção artística, uma vida e ofício que caminham entre o pensar e o sentir, como aponta o crítico literário brasileiro: os compositores da Nova Canção, embebidos da poesia e defrontados com uma miríade de produções culturais engajadas à época – no cinema, no teatro e na

³⁵ TATIT, Luiz. **Cálculo subjetivo: ensaios de semiótica da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

literatura –, forjaram determinados sentidos em seu artefato ao viverem e experienciarem o seu mundo e seu território, e, neles, os acontecimentos de toda a sorte neste mundo sensível em que está submerso.

A experiência vivida, o sentir na fruição da cotidianidade é um ato não-verbal, assim como a exposição desses artistas à dor social, como pontua Wisnik, ocorre internamente em sua dimensão do pessoal, para então ser exposta ao outro: o músico percussionista e o intérprete de canções populares experimentariam e conviveriam com este mundo sensível a sua maneira, a partir de suas práticas, da composição ao ato da performance ou gravação, momento da exposição de seu trabalho ao mundo externo. Por fim, são nas relações que o artista estabelece com este outro, com os indivíduos a sua volta e o seu público ouvinte que surge a comunidade do sensível apontado por Wisnik como trunfo da canção popular brasileira e latino-americana.

O objeto-canção, a sua composição, ritmos, sons, melodia, performance, etc., produz, ao ser exposto ao mundo, uma educação sentimental de enorme amplitude, educando, conscientizando, instrumentalizando temáticas e elementos do cotidiano e das múltiplas esferas da vida social, tornando-se ele mesmo um objeto produtor de conhecimentos. Portanto, recai no pesquisador da canção a tentativa de extração deste sensível da música X ou Y, do substrato dessa experiência do artista, desses mundos vividos por ele sobre os quais me debruço, compreendendo de antemão que existem distâncias curtas e longas entre o que é percebido pelo pesquisador no tempo presente e a concepção originária do compositor (Freire, 2010, p. 39), como se o historiador da canção procurasse atualizar essa experiência sensível produzida no passado por esses indivíduos e grupos de artistas para o tempo presente.

Wisnik (2024) aponta para as letras da canção popular, para os seus parâmetros verbo-poéticos e sonoros, como alta poesia ao descrever o seu intrincado artesanato musical: a letra dessas canções, não sendo necessariamente uma poesia comum, surfando na melodia e no ritmo de maneiras inseparáveis, chegou a atingir, muitas vezes, o nível superior da palavra, com alto grau de sofisticação estético-sonora. Quando todos os seus parâmetros entram em consonância – do silêncio e do ruidoso ao ato do canto e da performance – e a mensagem tem um efeito poderoso no momento da entoação. Para Luiz Tatit, a melodia entoada comporta figuras entoativas (os

modos de dizer) que precisariam ser revelados na palavra-cantada ao seu público-ouvinte, no ato mesmo da gravação de uma faixa ou de um concerto gravado. É da integração timbrística, rítmica e melódica que o artefato musical é exposto, desnudando o indivíduo que a compõe e a canta: melodia e letra passam a ser as linhas mestras dessa confecção criativa. Neste ínterim, ao abordar a melodia e as sonoridades produzidas através desta integração, tanto as reciclagens da fala cotidiana como as elaborações melódico-musicais são vertentes que, na criação de uma música, encontram-se para elaborar o artefato cultural proposto: momento em que a fala cotidiana se enclausura e as frases musicais “se convertem em unidades entoativas (ou figurativas) pela ação necessária do recorte linguístico” (Tatit, p. 373). O autor pontua que neste “cálculo subjetivo”, o andamento da canção e a sua tematização, aquilo que organiza os segmentos da linha do canto são indispensáveis ao pesquisador-ouvinte.

A oscilação entre seus extremos adquire ainda maior relevo por se tratar de um universo de sentido especialmente concentrado no tempo (três minutos, em média). A concepção acelerada produz igualmente melodias bem estruturadas, com grupos de notas unificados que evitam qualquer dispersão individual da sonoridade. Esses traços, porém, combinam-se na canção com recorrência de motivos que contribui diretamente para a formação de identidade melódica entre os temas (Tatit, p. 382).

O universo de sentido de uma canção, concentrada em um tempo específico, o tempo da canção, e a identidade melódica entre os temas escolhidos são componentes apontados por Tatit que conferem um maior entendimento ao andamento da canção e, junto ao problema da tematização e de seu refrão, elas vão tomando forma sob o cálculo subjetivo do compositor. Para o autor, ainda, o processo de tematização é aquele que organiza tanto pequenos segmentos da linha do canto quanto segmentos mais amplos, um recurso que valoriza as relações de identidade no universo da canção: elas pedem letras que, de algum modo, também retratem comunhão entre personagens e seus objetos de valor, conjunções narrativas que coloquem a figura composta de maneira a celebrar as suas conquistas, aquisições pessoais e materiais, encontros e qualidades pessoais que dão vida à composição e à figura tematizada. Esses elementos apresentados, apesar de altamente

abstratos e dotados de uma gramática musical própria, fazem com que a concepção do objeto-música, da composição e da canção popular ganhem diferentes conotações, indo além da faixa de um álbum ou de um produto meramente vendável, puro e simples, dentro da racionalidade utilitária da indústria fonográfica: é quando as porosidades do sentir dentro dessa indústria, como explica Wisnik (2007), caminham, confrontam e corroem as engrenagens de seu próprio funcionamento. Por fim, o momento de criação dos compositores e músicos, de maneira geral, nos fornece pistas de como apreender uma canção, mesmo não sendo possível o pesquisador encontrar um “modelo de análise apropriado às particularidades da canção popular” (Wisnik, 2007, p. 139), um modelo que se torna possível no ato da reflexão e da confecção historiográfica.

Ao historiador não músico, deparar-se com as múltiplas sonoridades pode causar estranheza e angústia. Como aponta Napolitano, separar som e palavra seria um equívoco analítico, e Tatit denuncia esse equívoco afirmando que a “junção de melodia e letra pede critérios que deem conta, não tanto dos subprodutos resultantes (a música, a poesia, etc.), mas da compatibilidade entre os dois componentes” (2007, p. 139): o som e a palavra – a palavra-cantada, segundo Moraes – confluem na produção de um artefato, e este “conteúdo vai surgindo dos acentos e das divisões melódicas em forma de palavras isoladas, frases desconexas, de rimas puras, tudo isso conduzido por uma ordenação sonora geralmente apoiada em acordes instrumentais” (p.139). Depois, o artefato vai ganhando coerência, coesão, clareza de sentidos (mesmo quando há sentidos e camadas implícitas, metáforas, sátiras, etc.). Para o autor, nas etapas iniciais, os sons são mais importantes na feitura da canção que a palavra, o texto e a poesia, sendo esses elementos puxados pela melodia.

A experiência mais valiosa para desencadear uma composição é, sem dúvida, a própria experiência com o material sonoro. Tudo aquilo que o cancionista já tocou, já cantou, já ensaiou, isoladamente ou em conjunto, constitui matéria-prima fecunda para motivar as fases iniciais da criação. O artista sente que alguma coisa começa a se configurar quando encontra um segmento melódico com potencialidade para gerar outros motivos da mesma natureza, dentro de uma base harmônica e rítmica assegurada pelo instrumento. (Tatit, 2007, p.140)

Este material sonoro, as sonoridades e os ritmos entoados nos instantes corridos da melodia, constitui a essência mesma da canção: os parâmetros

sonoros de criação e interpretação que aponta Napolitano (2002), parte da análise que incita e compete o historiador dialogar com a musicologia crítica e a crítica cultural, atentando-se para o universo dos registros sonoros. Por isso, faz-se necessário relacionar este material que aborda Luiz Tatit, o substrato da experiência do artista, às vicissitudes e dinâmicas históricas latino-americanas nas quais está inserido, além de apontar a relevância daqueles objetos que trazem esses sons à baila, seja em um palco, no estúdio de gravação, em uma faixa de álbum, enfim, aqueles instrumentos caros aos artistas da Nova Canção que definem grande parte de seu ofício.

Nesta toada, distante de uma análise estritamente técnica e musicológica dos instrumentos musicais e dos múltiplos gêneros surgidos na região, como realizou Lorryne Tomé ao debruçar-se, em dissertação, nas sonoridades latino-americanas presentes na música popular brasileira da década de 1970³⁶, fica impelida a compreensão e a apresentação, a partir das análises de cada caso, de cada composição escrutinada, desses objetos que geraram as peculiares rítmicas próprias dessa América Latina. Elas se constituem a partir da fusão de vertentes musicais distintas, tornando o espaço musical latino-americano rico e complexo em sua diversidade, com “certos padrões rítmicos que se esparramam por uma extensa e variada geografia” (Aharonián, 1994, p. 190), evidenciando a pluralidade de vozes e sons aqui experimentados.

A esse respeito, Coriún Aharonián³⁷ aponta para a complexidade sonora desta América antes mesmo da Conquista, enxergando o território como um grande “conglomerado de culturas musicais muito díspares, com diferentes princípios de estruturação e lógicas sintáticas” (1994, p. 192), assim como nas regiões africanas de onde foram capturados os negros escravizados. Na Europa de 1492, lembra o autor, os que trasladaram do Velho Mundo para o Novo também não eram culturalmente homogêneos, trazendo consigo “as disputas e conflitos de regiões situadas a norte e noroeste e a sul e sudeste do Mar

³⁶ SILVA, Lorryne Tomé da. Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5582>.

³⁷ AHARONIÁN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. **Latin American Music Review**, v. 15, n. 2, 1994, p. 189-225.

Mediterrâneo” (1994, p. 193), as mesclas e tensões não apenas políticas e religiosas, mas artísticas e sonoras³⁸.

Portanto, quando se aborda a questão sonora propriamente, não cabe aqui restituir toda a trajetória histórica das linguagens musicais em fusão no continente latino-americano após o processo colonizador ser deflagrado, ou as especificidades técnicas do som em suas miudezas, como trabalha Aharonián, mas a apreensão sempre crítica dos câmbios e dinâmicas de incorporação à nova cultura midiaticizada e moderna no transcurso do tempo, seguida das interações sociais e políticas que engendra: “apesar do esquematismo dominante, a interação das três grandes vertentes não ocorre na América em qualquer momento ou em todo o território, mas é gradual e desordenada” (Aharonián, 1994, p. 197). Uma interação que resultará, nas palavras do musicólogo, em uma percepção rítmica característica e própria dos latino-americanos, em “formas de sentir o desenrolar dos acontecimentos musicais muito diferentes das da tradição cultural europeia” (Aharonián, 1994, p. 199).

Visto isso, a partir dessa confluência entre a história cultural da canção popular, da musicologia crítica latino-americana e da crítica musical, entendo o objeto-canção como uma multiplicidade de textos, um artefato cultural que carrega grandes potencialidades e sensibilidades, evidenciando a importância do olhar intertextual e interdisciplinar sobre a fonte musical em uma produção historiográfica. Não obstante, quando me atento para os dilemas subjetivos que envolvem o fenômeno da canção popular e da Nova Canção Latino-Americana, entendo não ser apenas “no campo das ideias, da razão que se trava a luta política, mas também no campo da sensibilidade, das emoções, do afeto” (Coutinho, 2021) que ela explicita³⁹: nos combates pró e contra hegemônicos

³⁸ Como um exemplo entre tantos, o instrumento musical de cordas evidencia a complexidade do tema: imageticamente tem-se a Nova Canção como um espaço engajado, sóbrio e austero, onde o universo do político se mescla ao ambiente e os espaços culturais. Ali, uma voz potente e consciente é entoada aos sons de um violão – *la guitarra* como arma –, que é visto superficialmente como um instrumento comum entre os artistas latino-americanos engajados – a “arma espiritual” de que escreve Arnaldo Contier. É quando Aharonián aponta para os múltiplos instrumentos de cordas produzidos da vertente europeia aqui ancorada: “na América Latina, os instrumentos da família do alaúde, especialmente a guitarra e a *vihuela*, geram uma descendência muito rica e quase infinita de descendentes em todo o continente, com uma nomenclatura não menos abundante e variada” (1994, p. 197), objetos esses que serão amplamente utilizados pelos artistas, a depender da região e do período.

³⁹ COUTINHO, Eduardo Granja. Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos. **O Social em Questão** - Ano XXIV - nº 51 - Set a Dez/2021.

articulados às dinâmicas históricas mais gerais. É o momento em que o material poético dessas canções, os versos de suas composições, ganham preponderância na análise.

Nessa conjuntura, a canção popular passou ser um instrumento relevante de conscientização, um forjador de subjetividades de maneira massiva, aglutinando forças estéticas comprometidas com os projetos de emancipação que se mostravam no horizonte, mesmo que submetidos aos ditames de regimes censores e castradores. Entre as décadas circunscritas, essa efervescência cultural caminhou *pari pasu* com o obscurantismo político que definiu trajetórias e vidas inteiras dentro do continente. No entanto, “nada disso, porém, determina um extermínio ou uma inibição do veio criativo”⁴⁰ do artista. O repertório escrutinado é aquele que, como apontou Tatit, “permanece à espreita de uma brecha que dê vazão, pelas vias normais, a um verdadeiro arsenal-iceberg de produtos e ideias estéticas contidas” (Tatit, 2007, p. 106), sendo essa contenção, em grande medida, resultado do autoritarismo promovido pelas forças políticas, econômicas e de extração militares daquele período. Nesta toada, a década de 1960 é, primordialmente, o momento de inserção do fator popular na canção moderna, por isso, o componente social ganha peso como demonstrado por Ênio Squeff e Miguel Wisnik quando abordam o que deveriam fazer o artista brasileiro e latino-americano naquele momento.

[O artista] tinha que escrever na língua de seu povo, ou antes, conforme a música de seu povo. A assertiva dá a medida em que o fator povo entra na história da música brasileira destes últimos anos. [...] o povo seria objeto número um de suas preocupações; nem tanto naquilo que o povo teria de ser, idealmente, numa sociedade industrializada, mas naquilo que ele era inclusive em sua miséria, em seu subdesenvolvimento. A propósito, no exame das músicas dos nacionalistas contemporâneos e dos vários grupos de vanguarda, existem elementos os mais díspares a mostrar, paradoxalmente uma mesma preocupação. Não tanto no sentido de aliciarem, mas como forma de entenderem a realidade dentro de algumas perspectivas comuns. (1982, p. 88).

A aproximação do campo musical com o fator popular, com os constructos simbólicos que moldavam as identidades sociais desses povos a partir de um imaginário, que se originam dele de maneira tensionada e

⁴⁰ TATIT, Luiz. **Todos entoam**: ensaios, conversas e canções. São Paulo, ed. Publifolha, 2007.

conflituosa, acompanha as transformações e as inovações técnicas, rítmicas e sonoras advindas da urbanização e da massificação das sociedades periféricas, além do desenvolvimento da indústria cultural e fonográfica. Em outras palavras, da inserção dessas sociedades na modernidade periférica latino-americana⁴¹.

Squeff e Wisnik, ao apontarem para os artistas como agentes que elevariam à racionalidade categorias simbólicas que o sujeito popular entenderia, tomando para si situações próximas de suas vivências cotidianas – “o gosto, a cor e o ar das cidades latino-americanas” (1982, p. 89) –, apontando para um método racional e lógico para explicar o irracional e o ilógico, concluem que essa aproximação com os anseios populares seria, por fim, “a verdadeira descoberta, e seria esse, quem sabe, o caminho da música latino-americana: esse buscar na realidade do dia-a-dia o tema para a musicalidade que todos vivemos” (p. 100). Portanto, foi nesse plano estético dos “sentimentos, da experiência corporal, que os diferentes grupos sociais irão encontrar o vínculo que une os homens em torno de uma ideia, de um projeto” (Coutinho, 2021, p. 177), como ocorrera nas décadas de 1960 e 1970, evidenciando a potência das forças estéticas e da arte de corte engajado⁴².

Frente a isso, é preciso manter a atenção na canção “moderna, massiva e midiaticizada”⁴³ (González, 2007, p. 6), apreendendo o conteúdo de sua mensagem de maneira crítica e permeada de tensões, afinal são essas canções modernas que o repertório filtrado abrange. Através da gramática composicional plasmada às sonoridades que formam uma canção, encontro, por fim, maneiras de se escutar temporalidades passadas com vistas a compreendê-las em uma perspectiva histórico-crítica⁴⁴, tomando a canção como artefato cultural

⁴¹ CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

⁴² Para Safatle, “existe uma relação muito profunda entre experiência estética e emancipação social. A experiência estética traz uma forma de nós sermos livres. Ela questiona certas ideias do que significa ser livre, ela produz outras maneiras de ser livre. Ela recria a nossa ideia do que significa ser autônomo. O que significa estar sob a jurisdição de si mesmo. Todas essas questões são, um pouco, questões da arte. E claro que essas questões tem um força de indução em outras práxis da vida social. A arte é uma práxis da vida social, como outras. Essas práxis tem conexões entre si (Safatle, Instagram, 2025).

⁴³ GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Claudio. Escuthando el pasado: hacia una historia social de la música popular. **Revista de História**, n.157, 2º semestre de 2007, 31-54.

⁴⁴ No que tange a compreensão central a respeito do fenômeno histórico investigado, gestei meu entendimento a partir de uma simbiose entre a perspectiva do musicólogo chileno Juan Pablo González sobre a canção popular na América Latina e o entendimento do historiador dominicano Darío Tejeda (2017) sobre o fato histórico da Nova Canção Latino-Americana, especificamente:

intertextual – performativa, sonora e literária – em toda a sua multiplicidade. Esse diálogo transdisciplinar e a exposição e análise das fontes poderá mostrar a importante articulação entre sonoridades, os sentidos da palavra-cantada e o campo das identidades, dos afetos, das atitudes e padrões de comportamento⁴⁵ (González, 2009, p. 3) mobilizados nas composições do repertório.

Como todos os artefatos produzidos pela cultura e seus agentes, a canção popular na América Latina envolve-se nos enormes sedimentos de projetos (Palomino, 2020) os quais vivenciou o território latino-americano ao longo dos séculos posteriores aos períodos da conquista e da colonização. Foram esses projetos diplomáticos, estéticos e políticos, segundo Palomino, que deram uma face sonora à região que se formou entre a diversidade e o distanciamento: uma uniformidade sem unidade (Ribeiro, 2017). Na abertura desses caminhos possíveis para a compreensão da canção popular latino-americana como fonte histórica, como documento-canção, o campo musical é inserido neste debate interdisciplinar com a capacidade de “provocar as mais apaixonadas adesões e as mais virulentas recusas” (Wisnik, p. 28) dentro de um cenário específico. Na esteira de Wisnik⁴⁶, a música mesma é capaz de colocar-nos dentro da História, e não fora dela, submergindo-nos ao escutá-la em certa temporalidade marcada por acontecimentos de toda a ordem. Na relação com o universo do político, no entanto, há “um vínculo operante e nem sempre visível: enlaçando representações sociais a forças psíquicas” (p. 190)⁴⁷ distintas, mas sempre comprometida com algo.

Para além do Brasil, quando González (2016) produz a sua análise sobre a canção popular a partir da musicologia crítica do continente, utiliza-se da categoria tempo de maneira que inquieta, evidenciando o processo de inserção mediada da palavra-cantada no imaginário popular, construído com base em tensionadas relações de poder: um tempo que está mais além dos três ou quatro minutos de seu andamento e de sua execução sonora. Portanto, a canção pode

a de que as músicas compostas e promovidas pelos seus integrantes seria um *palimpsesto total* – sonoro, social e literário – aonde estariam presentes as “vítimas” de uma racionalidade moderno-burguesa explicitadas adiante.

⁴⁵ GONZÁLEZ, Juan Pablo. De la canción-objeto a la canción-proceso : repensando el análisis en música popular. **Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega"**, Año XXIII, nº 23, 2009.

⁴⁶ WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

⁴⁷ WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: escritos sobre música. São Paulo: Publifolha, 2004.

ser compreendida como uma pluralidade de textos, sim, objeto analítico que é por si só um grande desafio de entendimento epistemológico e de alto grau de abstração, gerando um material complexo para a análise, algo que vai se formando em diferentes momentos da trajetória da canção. González adota a perspectiva de Caro Baroja⁴⁸ sobre os três tempos de uma canção: o tempo de quem cria, o tempo de quem canta e o tempo de quem escuta. Dessa pluralidade de tempos e textos, surge o objeto-canção.

A canção popular, então, concebida como um conjunto de textos, se desencadeará no tempo e no espaço, em uma caminhada em que cada passo que dá e cada espaço que habita oferecem uma porta de acesso para um mundo polimórfico e resvaladiço. Desta perspectiva, a canção apresenta-se mais como um processo do que como um produto. Seria o processo-canção o que gera a multidimensionalidade textual que desafia suas abordagens em separado. [...] Se considerarmos a pluralidade de textos que convergem nela, uma canção tem existências parciais ou fragmentadas através do tempo, e que se nutrem umas das outras. Existe quando é composta; quando é arranjada; quando é interpretada e reinterpretada, quando é gravada, mixada, editada; quando é consumida - ou seja, escutada, reescutada, cantada, gritada, dançada -; e quando se pensa e se fala sobre ela. (González, 2016, p. 12)

Essa canção é inserida em um território entre fronteiras, uma realidade histórica calcada em relações sociais, econômicas e políticas conflituosas da segunda metade do século XX, onde outras camadas temporais⁴⁹ distintas perpetuam-se: os diferentes projetos estéticos e políticos sedimentados que escreveu Palomino (2019). A partir disso, para além das discussões de ordem estritamente política, é possível entender a América Latina a partir de uma crítica cultural fundamentada na criatividade⁵⁰ e nos óbices do próprio continente,

⁴⁸ Folclorista e antropólogo espanhol (1914-1995).

⁴⁹ Sobre esses sedimentos temporais, esclareço que os países latino-americanos, apesar de caminharem sob os escombros de um passado comum que perpetua-se em diferentes instâncias da vida social dessas sociedades, enfrentam, muitas vezes, situações históricas não coetâneas, o que revela um fenômeno “chocante” (Fernandes, 2015, p.37): “alguns países estão enfrentando situações estruturalmente similares àquelas em que emergiram os Estados-nação ou, ainda, àquelas em que uma limitada integração nacional foi alcançada sob a dominação oligárquica-tradicional”. Quer dizer, em algumas regiões da América, opressões e resistências seculares parecem bater à porta de uma modernidade que se diz avançada, premente e urgente na resolução de problemas sociais históricos e pronta a abarcar tudo e todos com o seu projeto de características universais.

⁵⁰ Como abordam Heredia e Linera, a apreensão da criatividade no fazimento da práxis marxista, na América Latina, com suas tensões criativas de transformação (Linera, 2019, p. 33), são imprescindíveis para aqueles que estudam o continente, e, principalmente, para os sujeitos que o tomam como parte de suas vivências e ações cotidianas – coletivos sociais, grupos periféricos,

mesmo enfrentando, como aponta Heredia⁵¹, “um sem-número de especificidades nacionais, regionais, locais, diante de tipos diferentes de grupos humanos, como certamente acontece em outras regiões do mundo” (2020, p. 241). Neste sentido, o cubano sublinha que as visões de futuro e os projetos libertadores na América Latina, como o proposto no repertório, terão que partir de “nossas realidades e levar muito em conta as nossas representações, e inclusive nosso tipo de sonhos, ou não terão nenhuma possibilidade de êxito (Heredia, 2006, p. 241).

A vida e a obra dessas criaturas sensibilizadas pela dor social, compositores, músicos e intérpretes da Nova Canção Latino-Americana, vêm sendo estudadas por historiadores brasileiros e hispano-americanos, principalmente sobre aqueles artistas que já não estão mais entre nós. No entanto, como aponta González (2016), foram as mulheres as que mais incorporaram essa categoria de artistas, destacando-se, dando ênfase à obra de duas figuras reconhecidas: a mexicana Amparo Ochoa e a chilena Violeta Parra.

Para além do título de artistas de folclore⁵², essas mulheres, além de outros contemporâneos seus, estavam inseridas em uma lógica que a musicologia crítica define como movimentos de renovação da canção popular baseados nos conceitos de autor/compositor, sustentando uma “cantautoria de tradição trovadoresca” (González, 2016, p. 150) com elementos de uma agenda de comprometimento político e social, agendas essas que desembocaram nas correntes regionais de renovação sonora que surgiram na década de 1960. Dessa maneira, focalizo nos fragmentos da palavra-cantada de artistas-

comunidades, aldeias, quilombos, etc. Uma indagação faz-se pertinente: “Será que as vias abertas na América Latina permitirão o reencontro entre a luta dos povos do Sul no leito de Marx?” (Antunes, 2011, p. 60).

⁵¹ HEREDIA, Fernando Martínez. Cultura e Política na América Latina. In: **Socialismo como alternativa para os dilemas da humanidade**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2020.

⁵² Distante de uma perspectiva que se atenta para o repertório aqui analisado como “canções folclóricas” ou advindas de uma cultura folk “pura”, verdadeiramente “populares”, Juan Pablo González não idealiza o fato folclórico, mas o insere nas dinâmicas e transformações em que passou a canção popular latino-americana dessas décadas. Essa música midiaticizada com que me deparo nesta tese vem do cruzamento de canções locais e tradicionais que se incorporaram ao que o autor chileno aponta como “necessário processo de modernização social” (2016, p. 93), tornando-se funcionais a partir do interior de uma cultura de massas nascente. De acordo com o chileno, “o processo de mediação sofrido pelo folclore remonta à década de 1920, quando uma boa parte do repertório rural e urbano latino-americano começava a circular também em discos, que se transformariam em fontes de preservação e transmissão complementar à memória e fixariam midiaticizadamente um repertório e uma performance determinada. [...] O ritual arraigado na comunidade, então, transformava-se em espetáculo desarraigado pela massa” (2016, p. 93).

intelectuais capazes de produzir um artefato cultural, refletindo criticamente sobre o seu próprio tempo a partir da realidade histórica ao seu entorno⁵³.

Assim, o historiador latino-americano busca situar a realidade histórica conferindo-lhe certo sentido que, previamente, compositor e artista tentaram imputar, indo além ao buscar diferentes camadas de sentido nela presentes, as palavras que se cruzam e se conectam, temáticas, símbolos e valores ideológicos diluídos no som e na sua mensagem. Todos esses elementos dizem alguma coisa, confluem para um determinado objetivo, um propósito. Para tal, se faz necessário encarar e evocar temporalidades passadas para apreender criticamente a maneira como este artesanato musical de criaturas sensíveis foi se impondo na realidade latino-americana daquela conjuntura. Se, no período de formação dos Estados-Nação, após os processos de independência transcorridos no século XIX, a música serviu aos interesses pátrios e cívicos, ufanistas e conservadores, ela entrou definitivamente no processo de formação das identidades sociais e nacionais durante o final do século XIX e início do XX. Essa invenção da música latino-americana torna-se parte de uma “tradição cultural comum”, fazendo do continente uma “região musical transfronteiriça” (2019, p. 3).

Como apontado, inicialmente essa tradição esteve vinculada a projetos nacionalistas que visavam uma construção estanque e reacionária de povo e de suas identidades sociais, reproduzindo “o modelo de comportamento, aspirações e ideais hegemônicos” (Coutinho, 2021, p. 177) de suas classes dominantes autóctones. Com a irrupção das massas entre as décadas de 1940 e 1950, alçadas às ruas pela urbanização acelerada, as agitações operárias e organismos sindicais na esteira da industrialização que dinamizava as sociedades latino-americanas à uma modernidade tardia, periférica e subdesenvolvida, ampliavam-se, circulavam e eram apreendidas por um

⁵³ No final do século XIX, quando Martí expõe sobre os “sentimentos pátrios do artista”, também não poderíamos relegar a presença constante da defesa de um nacionalismo popular que entrelaçam as composições da palavra-cantada engajada aqui analisadas (o caráter nacional-popular sobre o qual me debruçarei no próximo capítulo). Por mais que a defesa internacionalista, com vistas à integração e à emancipação dos povos latino-americanos em uma Pátria Grande, permanecesse a “regra” dos parâmetros verbo-poéticos e sonoros desses artistas, o apego ao território, aos problemas candentes do país, a um determinado contexto autoritário vivido na sua região de origem, as dependências e injustiças de seu país, do povo argentino, cubano, chileno, brasileiro, uruguaio, enfim, da questão nacional que o artista que ali nasceu e viveu, construiu a sua carreira, foi perseguido, preso, estava presente e latente: o artista na “defesa direta da justiça” para os cidadãos de sua própria nação (Martí, 2006, p. 141).

repertório musical lido antes como folclore ou com aspectos da malandragem, com conotações explicitamente pejorativas aos olhos das elites mandantes e dos setores médios e ilustrados. Algo, no entanto, movia-se nas estruturas subjetivas e incitava o campo da cultura popular a inovar, buscar o novo. É quando surgem os problemas a serem enfrentados a respeito das abordagens e entendimentos do que seria essa cultura popular – o território e a realidade histórica em que a canção está inserida, sendo ouvida e sentida. Artefatos dessa cultura, o repertório da moderna canção engajada e o fenômeno da Nova Canção precisam, então, ser apreendidos e inseridos nas relações de dominação e poder em que essa cultura está imersa, material e politicamente submetida.

1.1 CULTURAS POPULARES NA AMÉRICA LATINA: ENTRE O *ESPÍRITO LATINO-AMERICANISTA* E O *NACIONAL-POPULAR*

Como muitos intelectuais brasileiros e hispano-americanos que se debruçaram nos problemas produzidos por choques e negociações entre a cultura popular e o universo do político – entre adesões, acomodações e resistências –, Renato Ortiz e Marilena Chauí⁵⁴, atentos às transformações ocorridas no Brasil da década de 1960, utilizaram-se dos escritos de Antonio Gramsci para investigar e realizar uma crítica ao problema das culturas populares sob o capitalismo dos trópicos. Ortiz, por exemplo, aponta para as reflexões do italiano como um “jogo de amarelinha, um livro de Cortázar, onde toda página é início ou fim de capítulo” (1985, p. 45), ideias fragmentadas, mas não menos complexas e instigantes face ao cárcere induzido pelos fascistas na primeira metade do século XX.

Gramsci volta-se para duas questões relevantes em suas reflexões: a primeira delas, sobre a concepção de cultura para as classes subalternizadas, e, depois, sobre a relação entre as massas – as figuras populares – e os intelectuais, com o intuito teórico-político de constituir, naquele tempo e espaço, um bloco histórico contra hegemônico – aquele que uniria trabalhadores braçais

⁵⁴ CHAUI, Marilena. O nacional e popular na cultura brasileira - SEMINÁRIOS. In: **O nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. [número da página não disponível na fonte]. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/o-nacional-e-popular-na-cultura-brasileira-seminarios/>. Acesso em: 25 set. 2025.

e trabalhadores do pensamento na produção de outra sociedade, de outro futuro. Não por acaso, este era o sentimento e o propósito dos produtores da canção engajada. Portanto, entendendo a cultura popular como objeto situado historicamente, “dentro de um sistema global que se estrutura a partir de uma relação de forças” (p.47), Gramsci atenta para o fato folclórico, a ideia de senso comum e a possibilidade de superá-los, ambos através de uma nova cultura que seu marxismo ensinaria com a revolução esperada (promovida por esse bloco histórico insurgente, o bloco nacional-popular). Um exemplo interessante é apontado por Ortiz sobre o canto popular:

O que distingue o canto popular no quadro de uma nação e de sua cultura, não é o fato artístico, nem a origem histórica, mas o seu modo de conceber o mundo e a vida, em contraste com a sociedade “oficial”. Nisto e tão-somente nisto deve ser buscada a ‘coletividade’ do canto popular e do próprio povo. (Gramsci por Ortiz, 1985, p. 46)

Essa voz coletiva, para o italiano, está presente no fato folclórico, que deve ser estudado em correlação com o sistema de dominação das classes hegemônicas, situado social e historicamente. Para Ortiz, duas razões conseguem explicar esse fato, sendo elas a existência de estratificações culturais, um legado de histórias passadas, e a impossibilidade de uma ação política organizada e centralizadora dos sujeitos e classes subalternas. Fato este que precisaria ser superado pela nova cultura, assim como o senso comum⁵⁵ observado com suspeição.

Essa superação é tida como obscura. Para tentar iluminar essa obscuridade, o autor se volta para o segundo problema: a relação entre as massas e os intelectuais, estes últimos vistos como “trabalhadores especializados, que fundamentalmente, ocupam a função de direção das massas populares” (p.53), uma espécie de vanguarda, sim, mas não aquela apartada de seu povo. A ideia de Gramsci seria soldar organicamente massa e intelectuais em um mesmo bloco histórico, o qual seria responsável pela constituição da nova cultura, onde o marxismo seria este novo senso comum produzido pela revolução almejada⁵⁶.

⁵⁵ Concepção de mundo incoerente e heterogênea, com base em seus escritos, atada à ideia de uma compreensão totalizante de mundo baseada em experiências e conhecimentos prévios.

⁵⁶ Algo que Ortiz aponta como problemático, tendo em vista que filosofia e senso comum são coisas distintas.

Como esse bloco seria soldado e de que maneira ele colocaria em prática essa contra hegemonia seria estabelecendo relações entre os traços identitários da nação (o nacional) e os traços populares (o popular), resultando em uma cultura nacional-popular. A ideia de Gramsci, segundo Ortiz, é um tanto que imprecisa, mas não menos relevante. Ela se fundamenta sobre a seguinte constatação: “não existe no país um bloco intelectual e moral, nem hierárquico nem (muito menos) igualitário’, o que equivale dizer que o bloco povo-nação só pode se concretizar através da consolidação da hegemonia” (p. 58). Gramsci volta-se para os problemas da Itália, situada historicamente, e o seu conceito está igualmente situado no tempo e no espaço. No entanto, o nacional-popular torna-se instrumento clarificador quando transplantado e focalizado no Brasil e América Latina, ganha novas e interessantes interpretações, pois, como aponta Ortiz,

não nos parece importante que a crítica focalize o problema da existência ou não de uma ‘cultura nacional-popular’, mas sim em como se instauram as relações de dominação no seio de uma hegemonia parcial ou não das classes dominantes. (p.59)

Por essa razão, a “canção que vem de baixo, carregada de emoções, ameaçando o sistema simbólico dominante” (Coutinho, 2021, p. 175) precisava ser relacionada aos projetos de poder populistas, inicialmente, como os de Vargas e Perón, como ocorrera com o samba, no Brasil, e o tango, na Argentina. As inovações técnicas – o avanço das gravadoras e a transformação da indústria fonográfica, o uso de novos instrumentos musicais, a inserção de mais faixas em um álbum devido ao ascendente avanço técnico etc. – ocorridas entre as décadas de 1920 e 1940, apesar de valorizarem o vernáculo popular e as suas instâncias culturais, ainda mantinham relativa aproximação com a cultura europeia e mostravam-se, nos grandes centros urbanos, elitizadas. Segundo Palomino (2021), neste momento de desenvolvimento dos modernismos regionais, ao promover uma maior circulação de artistas em distintos circuitos, como as capitais Cidade do México, Lima, Buenos Aires, Havana, Rio de Janeiro, essas forças estéticas não foram capazes de desenvolver um modernismo latino-americano conjunto como projeto continental de integração pelas vias artísticas.

Apesar das vanguardas que surgiram nos diferentes países da região dentro do campo das artes plásticas, principalmente, o universo sonoro estava dando os seus primeiros passos: compositores de renome como Heitor Villa Lobos, no Brasil, Alberto Williams, na Argentina, Alfonso Broqua, no Uruguai, e Pedro Allende Saron, no Chile, criavam repertórios próprios mesmo que ufanados pelo nacionalismo populista e articulados aos espaços de uma cultura dominante e europeizada. Não obstante, a percepção a respeito do universo cultural do continente, agora como uma entidade geopolítica mais consolidada, começava a se transformar após o desfecho da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), consolidando a ideia de uma região com dilemas e aspirações específicas e comuns em detrimento dos grandes centros globais: os latino-americanos começaram a enxergar a si mesmos sem o grande temor de seu passado colonizador.

Surgiria entre os anos finais da década de 1950 e início de 1960 um fenômeno histórico que compreenderia essa canção de maneira destoante dos projetos nacionalistas, com aspectos ufanistas e conservadores, dando a ela visibilidade e autonomia às avessas. Enquanto as massas populares adentravam o espaço público e o universo da política – assim como o discurso musical –, mesmo que de maneiras restritivas entre as décadas de 1930 a 1950, o desenvolvimento tecnológico, da gravação elétrica, do surgimento e expansão de práticas gravadoras nos estúdios – agora com melhores condições de aperfeiçoamento sonoro – ampliavam a circulação de seus registros em objetos vendáveis e abriam caminhos para a música popular, inventando a canção popular latino-americana.

A constituição de uma indústria cultural com seu tentáculo fonográfico e os seus avanços, para Vinci de Moraes⁵⁷, “ensejaram um registro e uma escuta mais fiéis às performances originais, aparecendo daí a noção de fidelidade e depois de alta fidelidade, que se expandiria no período pós-guerra” (p. 124). Não obstante, Moraes aponta para o barateamento das chapas e dos aparelhos, expandindo as possibilidades de difusão e de escuta, considerando que os novos gêneros musicais urbanos voltados e conformados para o disco e as gravações (que ficariam conhecidos como ‘música popular’) estavam se decantando e

⁵⁷ MORAES, José Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi** (Rio J.), Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018.

ficando prontos para uma divulgação massiva (p. 124). Portanto, é nessa conjuntura, dialogando com Coutinho, que a emoção contida nas formas da cultura nacional é reelaborada sob um viés contra hegemônico. Essa visão de mundo nacional-popular aparece, assim, como uma forma de conhecimento crítico “que ecoa os gemidos, os risos, as lágrimas, os gritos de protesto da nação” (2021, p.178), secularmente abafados pelo processo histórico oficial.

Essa associação entre o caráter identitário nacional (a busca pelas raízes através das tradições inventadas) e o anseio popular, também segundo Canclini, teria nutrido a modernização das culturas latino-americanas (p.310) com todas as suas debilidades e obstáculos: o nacional-popular seria, por fim, essa cultura vinda de baixo em detrimento e combate à cultura dominante, tida como erudita e elitizada. No entanto, esse combate não se concretiza a partir da carcomida querela entre alta cultura e baixa cultura, ou cultura superior (da classe dominante) e cultura inferior (das classes dominadas), mas antes por um movimento vívido de expressão democrática e historicista, transformando o campo musical a partir da década de 1950 com as suas mesclas e misturas. Nutrir essa oposição entre a alta e a baixa cultura, ou a cultura de elite e a cultura de massas, como apontou incisivamente Jameson⁵⁸, seria infrutífero:

a acentuação da valoração a que tradicionalmente deu origem e que tende a funcionar numa esfera intemporal de juízo estético absoluto deverá então ser substituída por uma abordagem genuinamente histórica e dialética destes fenômenos. (p. 23)

A partir dessa visão, por certo, como Canclini discute, esse universo cultural do popular e da massiva canção popular que vai se constituindo com o tempo está intimamente ligada às relações materiais, sociais e políticas as quais se defronta⁵⁹. Sobre isso, Moraes também é categórico, distanciando-se dos idealismos: essas escutas também eram profundamente direcionadas pelas indústrias fonográficas, radiofônicas e a imprensa especializada derivada delas, uma vez que estava em jogo a formação de um novo gosto e de um novo e extraordinário mercado, “mas para que este se constituísse, essas peças

⁵⁸ JAMESON, Frederic. Reificação e cultura de massas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Nº 4/5, outubro de 1980.

⁵⁹ CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

culturais e sociais deveriam estar acomodadas ou se encaixando de algum modo” (Moraes, 2018, p. 125) dentro de um sistema de valores que, ao menos no que se relaciona à Nova Canção, experimentou resistências, adesões e negociações dentro das relações materiais da indústria dos sons.

Apesar dessa interpenetração crescente entre culturas e classes, há diferenças nesses artefatos culturais que merecem atenção: focalizando o conceito para o campo da canção popular, o nacional-popular seria a contraposição daquela cultura musical hegemônica e descompromissada, alheia e criada apenas como produto vendável, sem qualquer tipo de engajamento social ou político, como as canções românticas, dançantes, as óperas, entre outras:

Note-se, contudo, que em contraposição a esse uso da emoção popular pelos grupos hegemônicos, a música popular, como fonte da paixão, presta-se também à criação e expressão daquela ideologia democrática e historicista que Gramsci chamou de nacional-popular. (Coutinho, 2021, p. 177)

Esse novo olhar surgiria em razão da dinamização das sociedades latino-americanas com a sua entrada na modernidade⁶⁰, mostrando ser possível romper com perspectivas endógenas articuladas ao universo musical distante dos arroubos populares da massa, através de uma crítica explícita à relação da natureza neocolonial que tinham os países do continente com as influências que vinham de fora, principalmente do Norte Global – sendo essa uma das proposições e combates da Nova Canção. Essa mudança de perspectivas, que uniu diferentes forças estéticas e políticas e solidificou nesse processo inventivo, criativo e próprio uma voz e sistema regionais do campo musical latino-americano (Palomino, 2021, p. 5), acompanhada de um aprofundamento cada vez mais intenso do que era – e deveria ser – o sujeito latino-americano, potencializou-se nos fins da década de 1950 e início de 1960. Se essa perspectiva nacional-popular foi abraçada por esses artistas na confecção artesanal de suas composições e produção sonora, cada país à sua maneira, concomitante a ela uma outra perspectiva mais ampliada e de caráter continental dava fôlego e incitava aquilo que González conceituou, dentro dos quadros artísticos engajados, como “americanismo cultural” (p.160), ou a

⁶⁰ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

supervalorização da latino-americanidade no universo da cultura e da canção populares.

O espírito latino-americanista, que nada mais é que o desejo e os anseios internacionalistas de integração continental ecoados a partir da canção, surfava contra a corrente do individualismo e do desencantamento do mundo, indo de encontro ao afã utópico unionista de emancipação popular – nutrido pelo processo revolucionário cubano e pelos demais acontecimentos transcorridos naquela década de 1950 e início de 1960. Essa atividade estética originada do ato composicional, da vida social e política, instigada pela cultura engajada e pelas imagens e os sons compartilhados por essas criaturas sensíveis, levou a uma igual criação de um ambiente emocional apaixonado, ambiente construído a partir das utopias e das lutas políticas latino-americanas que os precederam. Não obstante, esses artistas estavam assentados sob o temor e a violência daquela conjuntura, um momento de crescente estetização da existência, uma existência coletiva e irmanada, uma estetização da vida e do cotidiano a partir das sonoridades e de seus registros musicais⁶¹.

Esse afã internacionalista, por fim, foi constituído a partir dos acontecimentos reais transcorridos a partir das ações de uma esquerda subcontinental composta por grupos, partidos, organizações e movimentos que contemplavam uma gama variada de projetos⁶², mas que confluíam para pontos em comum: o fim das desigualdades sociais e da dependência econômica, primordialmente. Um terceiro ponto nessa confluência se daria a partir da perspectiva antiimperialista adotada por esses sujeitos, como apontou Gomes de Souza (2015, p. 42). Não obstante, visavam o estabelecimento de laços que “reafirmavam o compartilhar de elementos estéticos e almejavam o estabelecimento de um espaço musical comum”: a criação de um espaço musical latino-americano⁶³.

⁶¹ Este espírito e ideal internacionalista veio carregado de um compromisso moral e ético sobre o qual Napolitano vincula à noção de engajamento, assim como faz Beatriz Sarlo a respeito do partidarismo na arte.

⁶² LOWY, Michael (org.). **O marxismo na América Latina**: uma antologia de 1909 aos dias atuais. 4. ed., ampl. São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.

⁶³ GOMES, Caio de Souza. “Es Sudamérica mi voz”: o projeto de unidade continental no álbum Cantata Sudamericana (1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, ano 4, v. 1, p. 27-46, jul.-dez. 2015.

Esse esforço constituiu-se na busca hercúlea pela compreensão dos povos do continente através da formação de suas identidades sociais e nacionais forjadas na alteridade, na percepção de um outro tão diferente e distante ao mesmo tempo que tão próximo. Neste ínterim, entravam em cena de maneira cada vez mais ascendente as figuras clássicas da classe trabalhadora, o operário e o camponês, como integrantes genuínos desses povos nas entranhas do universo de sentidos, da “comunidade do sensível” (Wisnik, 2024) da canção popular latino-americana.

1.2 O ENGAJAMENTO NA CANÇÃO POPULAR

O ano era 2008. Estavam reunidos na Argentina, para uma reunião do MERCOSUL, Lula, Evo Morales, Hugo Chávez, Cristina Kirchner, Michele Bachellet e outros integrantes da onda progressista sul-americana, confortavelmente acomodados em uma mesa com requintes de autoridades no momento que seria o auge desses governos à época. Todos os presentes escutariam efusivos a intérprete tucumana Mercedes Sosa cantar *Al Jardín De La Republica*⁶⁴ sentada em uma cadeira que fazia com que as suas vestes avermelhadas consagradas em performances históricas contrastassem com o linho cinzento dos chefes de Estado.

Essa canção tem a ver com esse jardim da República em que vocês estão neste momento, Tucumán. Nunca havia visto tantos presidentes juntos, então estou um pouco tonta [risos]. Vê-los separados, me assusta, vê-los juntos me assusta também”. (Sosa, 2008)

A artista, que ressignificou diferentes composições engajadas ao longo de sua carreira, dando sobrevida às raízes da Nova Canção e visibilidade às gerações posteriores, aproximando-se de movimentos e partidos de contestação – socialistas e comunistas, populares e nacionalistas –, empunhando os ideias de justiça social, integração continental e emancipação dos povos latino-americanos, encontrava-se aos risos e um tanto nervosa em um momento histórico que, nas décadas de 1960 e 1970, não teria sido possível.

⁶⁴ **YOUTUBE.** Mercedes Sosa sings “Al Jardin de la Republica” at Mercosur. 15 de julho de 2008. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=OCq49H8JffE>>.

A canção, lançada em 1968 no álbum “Con Sabor A Mercedes Sosa”⁶⁵, descreve as alegrias dos populares na província de Tucumán – região em que nasceu a intérprete e onde as lideranças estavam reunidas em 2008 –, a forma como essas figuras populares bailam lindamente a *zamba* entre rodas e sapateados, instante no qual os sentimentos de afeto entre os mais velhos da comunidade, as mulheres trabalhadoras e os dançantes daquela festividade no jardim da República era necessário para *tornar bonita essa vida ruim/ Para que se esqueçam de que precisam sofrer*. Por certo, a intérprete intimidada passou a mensagem de que aquele era um momento político relevante, por certo, para não dizer alegre. Instante entre grandes sofrimentos. No entanto, não foi apenas de sorrisos e efusividades que a canção popular engajada floresceu e enraizou-se em uma das regiões mais conflituosas da terra: ela também foi movimento, anti-movimento, cultura e contracultura. Naquele instante, em 2008, Mercedes Sosa era uma figura artística de outro tempo. Um tempo de utopias – passado e presente novamente colidiam.

Regresso, então, à conflitiva década de 1970. Não seria a primeira vez que Mercedes Sosa cantara *Al Jardín de La Republica* – dessa vez, não para presidentes e chefes de Estado. Em condições distintas, jovial e menos tensa que naquele banquete oferecido pelas autoridades da República argentina aos integrantes do MERCOSUL, a tucumana cantaria em 1974, na *Casa de Las Americas*, em Cuba, para um grupo seletivo de artistas, intelectuais e personalidades do governo revolucionário cubano, entre eles o poeta da Revolução, Carlos Puebla, e o jovem e barbudo Silvio Rodríguez. Neste dia, Mercedes Sosa falou sobre a razão de sua voz e a finalidade de seu canto. Entrevistada pelos jornalistas presentes a respeito da eficácia da chamada canção de protesto, falou:

Cantar por cantar é um escapismo, para mim é um aporte, junto com outros seres humanos, meus companheiros, e a mudança que esperamos produzir em nosso país. [...] Eu creio na eficácia da canção de testemunho [testemunhal]. A canção de protesto é utilizada em demasia, e mal utilizada pelos jornalistas de direita. Como se fossemos crianças por estarmos protestando. Nós cantamos a realidade de diferentes pontos de vista [...]. Nós não

⁶⁵ SOSA, Mercedes. *Al jardín de la república*. In: *Com sabor a Mercedes Sosa*. Intérprete: Mercedes Sosa. [S.l.]: Philips, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7prg82PxknkgwcBh6YiPnm>. Acesso em: 06/2025.

estamos protestando, mas cantando uma realidade. Estamos denunciando. (Sosa, 1974)

Nas palavras da intérprete, limites e posições foram traçados, e o incômodo pela conceituação de protesto na canção popular já se mostrava evidente. Como aponta Mercedes Sosa, existe algo a mais, um universo maior em expansão, uma diversidade e pluralidade que compõem a palavra-cantada da Nova Canção Latino-Americana: a denúncia da realidade apontada pela tucumana não seria apenas uma birra de crianças, protesto lido pela imprensa como um grito rouco e infantil contra aquele governo ou uma situação política específica. Para o senso comum legitimado em nosso presente, o repertório de canções engajadas da Nova Canção Latino-Americana é denominado genericamente de canção de protesto, titulação que pouco agradava os compositores, intérpretes e músicos do período, carecendo de melhores explicações teóricas e conceituais. Para Arnaldo Contier⁶⁶,

a chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores durante os anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa. (Contier, 1998)

Contier se debruça no repertório de dois músicos importantes da Música Popular Brasileira do início da década de 1960, Edu Lobo e Carlos Lyra, para apreender de maneira ensaística e de forma generalizante sobre o que seria essa canção de protesto em voga: para além do protesto em si, havia uma participação ativa de intervenção pública desses compositores e músicos que tomavam para si – a partir da compreensão que tinham da realidade – os discursos verbalizados por “intelectuais não músicos” (Contier, 1998) sobre temáticas sociais variadas, como os sentidos da revolução, da liberdade e dos processos históricos que transcorriam à época. Voltado então para a realidade brasileira, o autor categoriza essa ideia vaga de canção de protesto e, de maneira didática, aponta para essa experiência musical como uma teia complexa de contradições político-ideológicas e estéticas:

⁶⁶ CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). Dossiê: Arte e Linguagens: **Revista Brasileira de História**. N.18 (35), 1998.

Em linhas gerais, a canção de protesto aflorou como uma tensão entre o mundo do artesanato (produção individual) e a indústria cultural (momento de sua absorção por segmentos do mercado consumidor de discos); ou entre o discurso da dominação (censura + Estado autoritário, que procurava eliminar do mercado canções consideradas subversivas - temas políticos ou amorosos/ sexuais) e o discurso sacralizado por setores das esquerdas, em seu matiz ufanista ou de exaltação da canção participante ou entre os partidários de um sectarismo preso à Bossa Nova ou o Tropicalismo, como modelos ligados à modernidade musical. (Contier, 1998)

Essa ideologização dos signos sonoros compostos não fora apreendida apenas de uma maneira ou orientada por uma perspectiva político-partidária hegemônica, já que as contradições e conflitos marcaram os caminhos da canção de protesto no Brasil como em todo o continente. Essas tensões ficaram evidentes entre os compositores citados por Arnaldo Contier e as orientações do Centro Popular de Cultura (CPC), órgão político-cultural da União Nacional dos Estudantes (UNE). Se, no Brasil, a arte popular revolucionária angariava seguidores e artistas, buscando maneiras de se aproximar do folclórico (produções advindas e tidas como as verdadeiras produções do povo, como percebidas até então), transformando-o em armas da crítica e instrumento de conscientização das massas, o mesmo ocorreria nos demais países latino-americanos, de formas distintas. Esse nicho específico de artistas engajados, no Brasil, assim como no restante da América Latina, aqueles que manejavam as armas espirituais já no início da década de 1960, passaram a ganhar notoriedade para além dos cenários meramente artísticos.

O artista deveria assumir o papel de um militante político, capaz de interferir na História através de suas armas espirituais, em prol da libertação material e cultural do nosso povo. E, paralelamente, preconizava a autonomia da obra de arte como algo equivalente a um discurso que anunciava, com antecedência, transformações sociais a serem implantadas, futuramente, pela revolução social. (Contier, 1988)

A canção que preconizava um discurso político transformador, de acordo com Contier em diálogo com Estevan Martins⁶⁷, aflora na conjuntura em que surge uma nova categoria histórica – o povo, aquele que deveria desempenhar um papel decisivo naquela realidade político-cultural. Contier escreve

⁶⁷ Estevam Martins(1934-2009) foi um dos fundadores, o seu primeiro diretor e o autor do Manifesto do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE.

especificamente sobre o Brasil, mas a constituição de distintas correntes regionais de renovação sonora, como a de protesto da Música Popular Brasileira, se consolidara nos mais distintos países do continente. Lida pelo autor como canção participante, ela faria parte de um todo-maior, representando o “esboço de um projeto a ser disseminado na sociedade como uma utopia a se concretizar como um programa homogêneo” (Contier, 1998)⁶⁸.

Dito de outra forma, Beatriz Sarlo, ao relacionar o campo cultural com o universo da política, argumenta “que ninguém pode dizer, de antemão, que tal cruzamento estético-ideológico é improdutivo, assim como seria descabido afirmar que ele é ‘incorreto’ ou ‘falso’ (p. 55-56), pois esse cruzamento, apesar de explícito nas composições musicais, pode ser lido de diferentes formas e para variados fins. Para Sarlo, ao refletir sobre o olhar político nas artes, em uma clara defesa do partidarismo como opção muitas vezes benéfica e criativa, aponta para o produto estético-artístico como objeto pertencente ao futuro absoluto, mesmo quando trabalha com o passado.

A arte tem à sua disposição todas as delícias da arbitrariedade, pode praticar a intransigência, ser anti-histórica e historicista ao mesmo tempo, abominar a moda e trabalhar com ela. [...] o ato estético tem certo aspecto fundador, nascido da convicção de que não se agrega cumulativamente a um processo, mas se aspira a inaugurá-lo. (Sarlo, 1997, p. 56)

A palavra-cantada engajada, desnudando e expondo os dilemas sociais e políticos de seu tempo, constituiu verdadeiro fenômeno de intervenção e denúncia, aliando um projeto estético ao mesmo tempo em que se inseria no processo histórico latino-americano de maneira participativa, unindo as dimensões intelectual e sonora, social e política. Foi o momento em que, inspirado nas palavras de Sarlo, a modernidade tardia e periférica dos trópicos foi “tomada pelo desespero e pela possibilidade de mudança” (1997, p. 57), impelida a superar o arcaísmo da colonização e os sedimentos históricos que soterravam as possibilidades de mudança radical daquela realidade. Neste momento, Sarlo expõe o que entende ser a função da arte e a maneira como ela se coloca neste processo:

⁶⁸ CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História**, vol. 18, n.35, 1998.

Dessa perspectiva, a arte, por sua própria forma, subverte as leis do autoritarismo ao trabalhar com 'necessidades tornadas ilegais', intervindo, portanto, em favor das 'vítimas da racionalização burguesa'". (Sarlo, 1997, p. 58)

Essas vítimas de tal racionalidade, se transportadas para o universo simbólico da Nova Canção, estavam nos parques industriais, nos vastos pampas, na escuridão das minas, nos canteiros de obra das grandes urbes e nos enormes latifúndios, mas não tinham nome e sobrenome; eram figuras atropeladas pelo trem da modernidade e seu progresso irrefreável, portanto, vítimas de grupos e classes bem conhecidas pela *intelligentsia* artística, intelectual e política do continente. Assim, chegou ao artista a necessidade de cantar as figuras populares e trabalhadoras, o que não significava uma posição de alinhamento inequívoco aos ditames do político-eleitoral, aos programas partidários e suas instâncias culturais; muito menos estavam isentos de críticas, contradições, conflitos e tensões que surgiram entre as décadas de 1960 e 1970.

Diferente de Sarlo e focado no objeto-música especificamente, Napolitano retorna ao filósofo Jean Paul-Sartre (citado por Napolitano, 2011) e à tradição da esquerda francesa para introduzir o pesquisador preocupado em trabalhar com a arte politizada de uma forma menos estaque, propondo uma crítica capaz de ir além de denominações múltiplas que acabam surgindo nas colunas da grande imprensa, nos imaginários do senso comum ou mesmo nos títulos de obras jornalísticas e memorialísticas que surgiram aos montes sobre a história da música ao longo do século XX, debatendo não apenas o ato de engajar-se politicamente mas a própria noção de autonomia e liberdade contidas neste ato cheio de sentidos:

Grosso modo, a relação entre arte e política pode se apresentar sob dois aspectos básicos: como arte ligada e a serviço de uma ordem política vigente e de um poder constituído; ou como arte engajada que critica esse mesmo poder e uma dada ordem vigente, relacionando mais a processos de lutas de caráter contestatório. (Napolitano, 2011, p. 48)

As canções podem ser classificadas como engajadas quando vistas por este segundo prisma, pela crítica que fazem aos poderes políticos instituídos e a ordem econômica vigente, não apenas como artefatos culturais produzidos neste universo dinâmico e híbrido, mas como peças musicais de resistência, constructo poético-político manejado pelos movimentos contestatórios e de

emancipação latino-americanos do século XX. O que este repertório trouxe à baila aos ouvintes-espectadores latino-americanos foi uma faceta inédita, uma tomada de posição perante a realidade com um olhar político para com as artes, sem excluir a sua dimensão estética e muito menos aprisioná-la a esquemas estanques, instrumentalizando a canção para um fim último. E, principalmente, explicitou a ideia de que se podia lutar contra as injustiças e desigualdades políticas e sociais não apenas empunhando armamentos tradicionais, paus e pedras, fogo e pistolas, mas o canto, a poesia e a performance.

Era inerente à Nova Canção um discurso de interesse coletivo que interviesse no debate e suscitasse uma reflexão crítica sobre os rumos do continente. Não por acaso, os seus agentes sofreriam do julgo de autoridades instituídas, a vigilância e a perseguição, o desterro e a censura, quando não a prisão e a morte.

Um intelectual (talvez devesse acrescentar: de esquerda) empresta seus olhos e ouvidos ao novo e se empenha em escutar os rumores diferenciados da sociedade no terreno da arte. Seus gostos, esse produto de seu passado, começam a trabalhar ativamente a favor desses rumores, desses esboços que podem ser a forma presente do futuro ou contra eles. [...] O olhar político se fixaria, justamente, nos discursos, nas práticas, nos autores, nos acontecimentos que afirmam o direito de intervir na unificação, ostentando, diante dela, o escândalo de outras perspectivas. (Sarlo, 1997, p. 60)

O olhar político do artista-intelectual latino-americano, atento aos rumores diferenciados dentro de sua região, utiliza-se de seu gosto, do produto de seu passado, para esboçar um futuro a partir da composição musical. Em outras palavras, a experiência vivida pelo sujeito e a sensibilidade à dor social muito íntima, como apontou Wisnik, que catapultam-no a produzir de maneira criativa e consciente um artefato cultural a partir do seu manejo com o material sonoro disponível e conhecido: artefato que irá, a partir da voz do artista, intervir nessas mesmas sociedades e nas relações por elas estabelecidas, aguçando “a percepção das diferenças como qualidades alternativas frente às linhas respaldadas pela tradição estética ou pela inércia do mercado” (Sarlo, 1997, p. 60). Sarlo, por fim, vai apreender o olhar político como acontecimento pontual de intervenção na realidade, mas que constitui força relevante através do discurso artístico, ultrapassando limites “do até agora possível, e esboçando, de modo figurado, talvez utópico, as formas futuras de um sistema de relações” (p. 61).

Quando leio e escuto o fenômeno da Nova Canção, há nesse olhar perspectivas continentais dos problemas e dilemas históricos que colocavam o imaginário de América Latina e de povo latino-americano em destaque devido à conjuntura política e social que experimentava o continente⁶⁹: buscavam os compositores, músicos e intérpretes intervir na unificação de perspectivas sobre a região e, mais ainda, sobre os sujeitos que a constituem, as suas múltiplas identidades nacionais assim como a produção de identidades coletivas, internacionalistas e solidárias entre si⁷⁰.

Mas como unificar tantas perspectivas dentro um território tão vasto e plural? Pablo González é categórico ao afirmar que “suposta dificuldade de abordar uma zona tão extensa e rica em manifestações locais como a América Latina foi resolvida, em parte, mediante esforços combinados, manifestos na realização de congressos e na edição de publicações coletivas” (González, 2016, p. 45), sendo ele próprio uma peça importante na constituição desse campo de estudos a partir do Chile. Beatriz Sarlo, na defesa também categórica do olhar político na arte, apontará, nessa vastidão e pluralidades geográficas, que “dali pode enunciar-se um discurso no qual se reconheçam linhas, talvez

⁶⁹ Essas particularidades compartilhadas entre os compositores e músicos da Nova Canção, como palavras de ordem, elementos poéticos, símbolos e paisagens/cenários compostos na palavra-cantada, davam a tônica da canção popular nas mais diferentes regiões do continente, como *Canto Americano*, do paulista Sérgio Ricardo, de 1973, expressando que em sua voz brasileira há um *canto americano, um grito, um voo de pássaro*, canção ao homem do campo que abre caminhos mesmo sendo *cativo em sua própria terra*; quando o compositor chileno Rolando Alarcón canta, em 1965, que *si somos americanos, somos hermanos, señores, tenemos las mismas flores, tenemos las mismas manos*; no momento em que o mineiro Milton Nascimento, em 1970, diz ser a sua música *Canto Latino*, um *canto para o americano, a primavera que espero por ti, irmão e hermano, onde só brota em ponta de cano, em brilho de punhal puro, brota em guerra e maravilha na hora, dia e futuro da espera virá*; ou mesmo quando se une em muitas apresentações com a argentina Mercedes Sosa para cantar *San Vicente*, faixa que integra o famoso álbum “Clube da Esquina”, exprimindo que teria acordado de *um sonho estranho, um gosto vidro e corte, um sabor de chocolate*, e que esse seria o “Coração Americano”, aquele que teria um sabor de “vida e morte”.

⁷⁰ Entendo essas categorias de solidariedade e internacionalismo, refletidas nesta tese, como práticas, ideais ou anseios por “um novo tipo de relação entre o Sul e o Norte”, aquilo que caracterizaria, de acordo com Kristina Pirker, a “nova esquerda das décadas de 1960 e 1970” (p. 123). A autora enfatiza, não obstante, que a ideia de “solidariedade” é “entendida como uma dimensão da ação política que procura forjar alianças através do estabelecimento de uma sociabilidade baseada em projetos partilhados que imaginam futuros melhores, construídos coletivamente. Ao contrário das alianças baseadas nas premissas da semelhança e da similaridade (como o nacionalismo), a forma internacionalista de ação solidária reconhece a diferença e as particularidades dos sujeitos que compõem as redes e relações transnacionais construídas para fazer face às dinâmicas de desigualdade e fragmentação, tanto sociais como espaciais, produzidas pelo capitalismo” (p.123) [Tradução minha]. PIRKER, Kristina. *Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica*. **Revista de la Red de Intercátedras de História de América Latina Contemporânea**. Año 4, n. 7. Córdoba, Diciembre 2017- Mayo 2018.

fragmentárias, pontos de contato, estratégias formais e semânticas nas vozes dispersas da alternativa e da dissidência” (Sarlo, 1997, p. 61). Portanto, engajar-se na confecção da palavra-cantada carregava uma série de elementos e valores plurais. Napolitano também reconhece as dificuldades de se encontrar uma definição para o conceito de engajamento nas artes, porém aponta para os teóricos marxistas a responsabilidade pela sua construção mais bem formulada no correr deste tempo.

O termo *engagé* (comprometido) revela a verve polemista e agressiva que o artista-intelectual deve assumir para realizar a liberdade no mundo. A partir desta tradição consagrou-se a palavra engajamento, galicismo quase tornou sinônimo de atividade politizada de criação cultural. (Napolitano, 2011, p. 28)

Comprometer-se com algo e com alguém, com uma causa, uma ideia, uma bandeira, um projeto, com vistas a transformar a realidade e as estruturas sociais, políticas e econômicas tal como foram constituídas. Um enfrentamento na e pela história, por suas gentes que foram e são constituídas por essa dinâmica no tempo. Este é o engajamento sobre o qual me deparo e que me defronto nesta pesquisa. Portanto, agora, permito-me uma breve digressão: a partir desse entendimento, não me cabe encontrar as razões individuais do comprometimento político desses artistas, suas predileções e filiações partidárias, mas compreendê-las na dinâmica coletiva dos acontecimentos históricos a partir de sua palavra-cantada. Ressalto a preocupação que me assolou, por conseguinte, ao me deparar com o outro lado do engajamento aqui proposto, quando encaro a perspectiva desses artistas no transcurso de suas carreiras.

Escrevo sobre sujeitos ligados a um campo do espectro ideológico-político específico: inseridos nas tradições de uma esquerda latino-americana que se constituiu com o passar do tempo, sejam elas de caráter utópico, de resistência ao autoritarismo das ditaduras militares, reformistas ou abertamente revolucionárias. O que não exclui a existência de certos engajamentos em uma perspectiva contrária ou a inexistência de qualquer caráter visto como contestatório. Não apenas existem ou circulam canções atribuídas ao espectro das direitas – ou próximas de grupos e instituições ligados à direita como as igrejas, os militares e os barões da indústria de entretenimento –, como existem

e circulam músicas desprovidas de qualquer comprometimento político, sem arroubos contestatórios ou palavras de denúncia contra a realidade: músicas desengajadas, alheias, por vontade própria de seu criador ou idealizador, por pressões econômicas inúmeras ou meros desejos individuais e morais, aos dilemas e questões sociais que afligem as maiorias.

Essas duas versões musicais – engajadas e despolitizadas, como se queira abordar, estão por outro lado intimamente ligadas a um processo comum orquestrado pelo capital: um processo social de criação que corresponde aos ditames da indústria e dos meios de comunicação de massa⁷¹ – o rádio, depois a Tv e hoje, a internet –, cabendo ao historiador apreender as resistências e negociações desses sujeitos dentro dessa realidade, quando necessário. Importante sublinhar que a relação com a indústria dos sons e com o universo sociocultural da comunicação massiva não fora sempre agradável para o artista de verve engajada na América Latina. Ao mesmo tempo, o que pode parecer uma contradição, alguns desses artistas-intelectuais estavam vinculados às grandes *majors* do mercado fonográfico mundial já na década de 1960, como Chico Buarque, no Brasil, e Mercedes Sosa, na Argentina, carregando consigo uma mensagem crítica de denúncia aos elementos mercadológicos que os circundavam.

Por este prisma, Tosta Dias⁷² explica que, ao mesmo tempo em que uma crítica severa promovida pelas esquerdas latino-americanas confrontadas com o imperialismo cultural estadunidense fazia-se presente no conteúdo de suas composições e mesmo no ato da fala cotidiana e nas correntes práticas políticas de seus agentes, a indústria fonográfica transnacional avançava pelo território latino-americano entre as décadas de 1960 e 1970 a partir da lógica da localidade: mercados locais se instalavam em diferentes países como o Brasil e a Argentina, veiculando mercadorias produzidas por suas matrizes, por certo, ao

⁷¹ De acordo com Vinci de Moraes, “os meios de comunicação também abriram espaços para que gêneros e estilos regionais urbanos originários nas camadas mais pobres emergissem para um quadro cultural mais amplo e pluralizado, como ocorreu, por exemplo, na Europa com flamenco, fado, rebetika e as canções napolitanas e francesas, e, sobretudo na América, com o jazz, blues, sambas, choros, tangos, fruto de misturas as mais variadas da música europeia, africana e americana. Esse fato notável permitiu a diversificação e o alargamento das possibilidades de escolha dos artistas e dos ouvintes, certamente ampliando e desenvolvendo seu universo de escuta ao invés de simples e unicamente regredi-lo” (Moraes, 2000, p. 217).

⁷² DIAS, Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000, p.198.

mesmo tempo que incitavam artistas locais devidamente contratados, sendo a sua produção fortemente estimulada. Uma lógica parece desconstruir-se perante o pesquisador da canção: esses artistas, imbuídos de um forte espírito latino-americanista de época e articulados a uma visão nacional-popular de suas culturas regionais (nacionais, diria), ao serem confrontados pela razão instrumental dos mercados e pelo desenvolvimento da indústria fonográfica, operavam em uma miríade de contradições ao adentrar à modernidade – um dilema que Tosta Dias tenta solucionar juntamente com Ortiz:

Renato Ortiz quem amplia o foco da análise do problema e mostra como as sociedades do capitalismo periférico vão, gradativamente, inserindo-se na lógica da modernidade, para a qual a constituição de um mercado nacional e internacional de bens culturais é elemento fundamental. Opera-se, então, um ajuste, baseado no processo de internacionalização das normas, possibilitando que tais países recebam e difundam produtos. Nesse sentido, o desenvolvimento da indústria cultural em tais países traz um elemento novo para a reflexão de sua cultura – considerada, até então, da perspectiva do nacional e do popular, objeto de defesa dos teóricos da dependência cultural –, baseada na produção internacional-popular. (Dias, 2000, p.39)

Para Ortiz, é certo que o avanço da indústria cultural – e fonográfica – despolitiza o debate cultural sobre o nacional-popular, como apontou Tosta Dias, descaracterizando-o de seus elementos contestatórios: “no caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido” (p. 39), estabelecendo hierarquias dentro do mercado – o que seria bom, de fato, ou realmente popular e outras ideias do gênero. No entanto, a distinção que faço para além do produto vendável, a faixa dentro de um álbum que será comercializado, canções que evitam polarizações políticas, temáticas lidas como polêmicas ou sensíveis e mesmo inserções em campos de conflito e luta políticas nunca foram problemas para as *majors* e os seus mercados: não possuem, necessariamente, uma estética ruim na composição de suas letras, arranjos musicais, melodia, ritmos e sonoridades, mas são aéreas e contemplativas, dedicadas a outros aspectos da vida humana e à sua relação com os afetos e as distintas maneiras de se comportar e sentir o mundo e as sociedades, sem a pretensão de ser uma peça artística de resistência ou uma munição cultural, tornando-se apenas um produto a mais no mercado

fonográfico. As plataformas de *streaming* evidenciam este fato de forma cristalina: são artefatos culturais, sim, como qualquer outro.

Essa breve digressão faz-se necessária quando Napolitano analisa a relação entre os campos da arte e da política, aproximando-se mais de uma análise sobre a arte engajada nas tradições da esquerda que da direita, deixando de lado os artefatos que são desprovidos de conteúdo crítico.

Entre a perspectiva de Sartre, que não acreditava no artefato cultural engajado materializado como música, apenas no engajamento de seu produtor literário, Napolitano regressa criticamente à estética marxista de corte soviético, o jdanovismo⁷³, na tentativa de encontrar instrumentos teórico-metodológicos capazes de iluminar essa multiplicidade de denominações, para então projetar uma apreensão coesa sobre o termo. Esse debate conflui para duas terminologias constantemente utilizadas, indo além da mera canção de protesto: a arte militante e a arte engajada. A primeira, para o historiador, procura mobilizar as consciências e as paixões, incitando a “ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões” (p.47). A arte militante, portanto, seria produzida nos entremeios do político-partidário, indo de encontro com o universo cultural. Já a segunda, a arte engajada, teria um caráter mais amplo e difuso, definindo-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em imperativo moral e ético que acaba desembocando no universo da política, e não partindo dela.

Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que frequentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica. Estas duas dimensões da arte politizada são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte ou de uma mesma trajetória autoral. Assim, a arte militante parte da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos

⁷³ Napolitano explica o surgimento de uma doutrina estética ainda na década de 1940, na União Soviética, por Andrei Jdanov – doutrina esta que entrou no rol daquilo que chama “laboratório soviético de arte engajada”. Para ele, o aparecimento do jdanovismo se dá quando a ideia de realismo socialista já está em decadência: “frequentemente, os dois conceitos – realismo socialista e jdanovismo – são utilizados como sinônimos, mas na verdade são polos complementares de um mesmo processo histórico, de oficialização da produção estética e cultural que, dada a influência do PCUS sobre os partidos comunistas de outros países, acabará servindo de base doutrinária para a arte engajada de esquerda do pós-guerra” (2011, p. 47).

politicamente organizados, enquanto a arte engajada chega na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas vertentes, o problema da autonomia da arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela. (Napolitano, 2011, p.47)

As letras das canções, esse resultado híbrido e dinâmico do entendimento individual do artista a respeito da realidade histórica em que está inserido e de suas capacidades literárias, poéticas e de performance, não surgem de dentro das lutas políticas, propagandas esquematizadas e estanques de uma determinada corrente político-ideológica, do partido comunista cubano ou socialista argentino e chileno, brasileiro ou peruano, mas o seu oposto. Essa visão, no entanto, não eclipsa a íntima relação desses artistas com essas mesmas agremiações nos mais diferentes momentos das décadas de 1960 e 1970⁷⁴, com a aproximação ora harmoniosa ora conflituosa com dirigentes partidários, agitadores e secretários culturais e intelectuais engajados.

Esse caráter amplo e difuso da canção popular engajada a partir do empenho do artista em prol de uma causa mais ampla, coletiva e ancorada em um imperativo moral e ético é o substrato de universo cultural e político da Nova Canção Latino-Americana. Esses elementos acabam desembocando na política e não partindo dela: não se luta pela imposição do comunismo sem ressalvas e críticas, pela vitória de uma corrente e/ou dissidência sobre outra, pela sovietação da América Latina, mas, sim, como se percebe na leitura e escuta

⁷⁴ Para não incorrer em esquematismos, pontuo que essas duas dimensões da arte politizada “são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte” (Napolitano, 2011, p. 30). Ampliarei os exemplos anteriores: tanto trovadores cubanos pertencentes a geração que se formou no processo revolucionário como os artistas da Nova Canção Chilena que viveram a mobilização constante da conjuntura de ascensão da Unidade Popular cantaram os seus projetos políticos de poder. Victor Jara e outros companheiros vão engajar-se na eleição de Salvador Allende e cantarão os seus hinos, assim como Carlos Puebla irá cantar as reformas agrária e urbana levadas a cabo pela Revolução Cubana na década de 1960. Neste momento, a militância exacerba-se perante o engajamento (Napolitano, 2011), confluindo para um mesmo objetivo de caráter prático-político: a defesa de um projeto, de um governo, de determinadas lideranças e de suas realizações. Grupos musicais chilenos de corte engajado, como Inti-Illimani e Quilapayún, além da participação ativa de Victor Jara em apresentações e festivais, ficaram famosos por suas canções em defesa do projeto político de Salvador Allende, a Unidade Popular (UP), sendo a canção *Venceremos – El Pueblo Unido Jamás Será Vencido* uma das mais conhecidas e entoadas, tornando-se um hino em períodos eleitorais. Os sujeitos populares e trabalhadores aparecem aqui como protagonistas deste novo tempo que nasceria a partir da vitória da UP no Chile e, com ela, o socialismo: *Venceremos, venceremos/ La miséria (al fascismo), sabremos vencer/ Campesinos, soldados, mineros/ La mujer de la pátria también/ Estudiantes, empleados y obreros/ Cumpliremos con nuestro deber.*

atentas da palavra-cantada, por um comprometimento com largas tradições populares e nacionais, pela exposição dos conflitos e das dinâmicas históricas do continente, assim como de projetos amplos de emancipação em moldes reformistas ou revolucionários. Não obstante, Napolitano ainda aborda outros conceitos que orbitam a arte politizada e aponta para a mesma dificuldade compartilhada por pesquisadores em manejá-los no momento da crítica historiográfica, como as expressões *agitprop* (agitação-propaganda), *proletkult* (cultura proletária), e mesmo o nacional-popular, o realismo crítico ou realismo socialista que acabaram por se plasmar ao sentido geral da arte politizada, ocasionando confusões terminológicas e conceituais que se situam mais na primeira metade do século XX, sendo revisitadas e criticadas pela inteligência latino-americana⁷⁵ das décadas seguintes.

1.3 OS SENTIDOS DE “POVO” E “POPULAR” NA CANÇÃO ENGAJADA LATINO-AMERICANA

Os artefatos culturais originados da Nova Canção, movimento que abarca a realidade histórica de fins de 1950 a início de 1980, forjaram e promoveram a partir de suas composições e sonoridades os sentidos político-ideológicos das figuras populares inscritas nas canções engajadas, dando-lhes aparência, sentimentos e interações, e erigindo em sua poética cantada, a partir de seus versos e refrões, os cenários bastante conhecidos dos mundos do trabalho da região, como as fábricas e parques industriais, as serras, montanhas e os campos a semear, além das minas de carvão, dos canteiros de obras e dos rios e mares enfrentados por essas figuras em busca de sua subsistência.

Eles partem do universo da cultura, das arbitrariedades da arte, desembocando nos espaços de luta política para a construção coletiva de uma práxis social – senão a revolução e a emancipação continental, o fim das

⁷⁵ Utilizo a expressão “inteligência latino-americana” trabalhada por Carlos Altamirano em sua obra como parte do pensamento do poeta e ensaísta mexicano Alfonso Reyes. De acordo com Altamirano, “Reyes denominava o setor ilustrado das sociedades hispano-americanas, e para caracterizar a situação e os traços dessa elite cultural se servia de uma analogia: como em um teatro, a inteligência americana era o personagem de um ‘drama’ que se desenvolvia em um ‘cenário’ e contava com um ‘coro’” (2023, p. 141). Em uma bela citação do escritor mexicano citado, ele afirma: “a inteligência americana está mais acostumada ao ar da rua; entre nós não há, não pode haver, torres de marfim” (2023, p.143), explicitando o comprometimento social e político necessário do intelectual latino-americano. De alguns setores, por certo...

desigualdades e injustiças sociais. Partem do âmbito da cultura para desembocar no universo do político, engajados e comprometidos, como sublinhou Napolitano (2011). Um ato que conflui de maneira tensionada às esferas da cultura e da política, onde, muitas vezes, a segunda ganha protagonismos. Neste momento, comungo das visões de dois autores inseridos no campo da crítica cultural, Vladimir Safatle e Frederic Jameson, que apresentam ao historiador a importância prático-política, para além das chaves e arcabouços teóricos, ao adentrar nos meandros da cultura e de sua relação tensionada com o político. Pois, se almejo refletir e esclarecer os conflitos e disputas em que estavam envolvidos os artistas engajados e o reflexo de sua sensibilidade para com as classes trabalhadoras e setores populares inscritos nas canções, tudo bem – “de acordo”, como escreve Jameson (1980). No entanto, de maneira geral, “enquanto não houver uma consciência, mesmo vaga, da onipresença da cultura na nossa sociedade, dificilmente se poderão elaborar concepções realistas da natureza e da função da práxis política”⁷⁶ em nossos dias (Jameson, 1980, p. 33). Acorado no pensamento do autor inglês, Safatle reafirma que “sem reflexão crítica sobre a cultura, nunca será possível fugir da alienação”⁷⁷, dando ênfase ao nosso tempo presente de emergências.

Essa elaboração de concepções e sentidos ocorre de maneira profícua nos entremeios da Nova Canção Latino-Americana, principalmente entre as décadas de 1960 e 1970. Críticos culturais como Jameson, mas não apenas, pensam a cultura a partir da “sociabilidade que ela sustenta, da reprodução das identidades sociais que ela ajuda a perpetuar, do prazer e do entretenimento que ela causa”, sublinha Safatle ao explicitar as raízes da miséria de nossa imaginação política contemporânea: “a produção cultural deveria ser analisada a partir da emancipação social que ela seria capaz de gerar” (Safatle, 2017). Atento aos ataques à inteligência e à cultura promovidos pelas forças conservadoras e neofascistas de nosso tempo, Safatle escreve:

Para tanto, é necessário levar todos a acreditar que qualquer regime de crítica das formas atuais de sensibilidade é coisa de intelectual elitista desvinculado do contato direto com o povo e

⁷⁶ JAMESON, Frederic. Reificação e utopia na cultura de massas. **Revista crítica de ciências sociais**. Nº 4/5, outubro de 1980.

⁷⁷ SAFATLE, Vladimir. Sem reflexão crítica sobre a cultura, nunca será possível fugir da alienação. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03/02/2017.

embriagado por um desejo inconfesso de desqualificação dos modos de vida populares. [...] Pois a ideia da necessidade de fazer circular produções que tensionam nossos modos de sensibilidade 'populares' saiu de cena. (Safatle, 2017)

Tal projeto emancipatório de que escreve Safatle, que poderia surgir de uma crítica cultural comprometida, ao menos enquanto projeto intelectual coletivo, morreu: “esse fim da crítica cultural é indissociável do processo das expectativas de transformação social” de nossa época. A esse respeito, a resistência do pesquisador precisa ser ativada, “pois sem reflexão crítica sobre a cultura nunca foi sem será possível quebrar o círculo de anestesia que perpetua a alienação social” (Safatle, 2017). Se Safatle e Jameson estão mais atentos ao resultado das múltiplas fragmentações da chamada pós-modernidade no tocante à cultura, este último escreve ser imprescindível atentar-se para a realidade histórica em que se debruça o pesquisador: quando Jameson aponta para a arte popular e a arte *folk* do passado ainda envolto na oralidade, é imediatamente a distância dos artefatos culturais de massa produzidos nesta pós-modernidade que tenta esclarecer: “estas dependiam para a sua produção de realidades sociais perfeitamente diferentes, que refletiam, e eram de fato expressão orgânica de outras tantas comunidades ou castas sociais distintas” (1980, p. 24), como a longínqua aldeia camponesa, por exemplo.

Portanto, o que se apreende destes ensinamentos, quando observo as canções engajadas produzidas entre as décadas subscritas, é que são artefatos essencialmente contraditórios em um interstício temporal de transformações aceleradas, ainda vistos e sentidos como arte popular/*folk* na medida em que são reificadas, tornadas objetos de uso corrente, consumíveis, produtos a serem trocados mediante as dinâmicas da indústria cultural e fonográfica: “assim, o ‘popular’ como tal já não existe, exceto em condições muito específicas e marginalizadas” (p. 24). Essa perspectiva emancipatória presente nos artefatos culturais fora o substrato para a formulação dos sentidos político-ideológicos dados às figuras populares e às classes trabalhadoras inscritas na Nova Canção: esses artistas, como agentes culturais de seu tempo, fizeram circular produções que tensionavam os modos de sensibilidade populares através de seus repertórios em situações históricas vividas no continente – igualmente sensíveis. E, para além das arbitrariedades artísticas e da fabricação de uma realidade a

partir das composições e sonoridades, esses artistas forjaram a sua própria compreensão de povo e do popular de maneira não muito diferente da inteligência latino-americana comprometida de sua época. Compositores de diferentes regiões manejaram essas figuras diversificando-as, como plurais eram os seus agrupamentos, coletivos e organizações nas diferentes sociedades latino-americanas.

Nas canções, como figurações simbólicas, não há um só operário, como não há um só camponês. Eles não são figuras estanques historicamente, mas movem-se e articulam-se, são sujeitos ativos mesmo quando estão sob a pressão do apito da fábrica, do capataz montado em seu cavalo sempre vigilante, ou mesmo sob o julgo exploratório das engrenagens do modo de produção capitalista, supervisionados pelo patrão, o fazendeiro ou o vigia/guarda. No entanto, trabalhadores urbanos e rurais, mulheres e homens marginalizados e/ou desempregados formar-se-iam, finalmente, um só povo – o povo latino-americano. Ao fim e a cabo, não sendo a razão primeva desses artistas constituir uma narrativa musicada sobre as classes trabalhadoras, eles o fizeram à sua maneira dando semblante, voz e ação às figurações, dotando de sentidos e existência essas mesmas figuras compostas: como argumentou González, é o momento em que temos a capacidade de “ver” a música, enxergar os seus “módulos sonoros”, os condutores do discurso musical de estímulos visuais (2016, p. 165).

A aparição e o desvelamento do popular no discurso musical, é, como escreveu Richard Middleton⁷⁸, um ato específico da modernidade. Darío Tejeda (2017) sintetiza este pensamento ao propor a conceituação do fenômeno da Nova Canção como um palimpsesto total, como se verá adiante. Não por acaso, o dominicano apontará para o fenômeno como movimento moderno e anti-moderno, cultural e contra-cultural. Esse desvelamento, carregado de controvérsias e paradoxos, chegará ao leitor-ouvinte da canção popular como significativo, objeto mesmo da esfera discursiva, não existindo por si só uma essência do que é popular ou o que é específico do povo. Por outro lado, existiriam elementos que caracterizam esses sujeitos modernos pertencentes a

⁷⁸ MIDDLETON, Richard. **The culture study of music: locating the people**: Music and the popular. Nova York, Ed. Taylor & Francis Books, 2003, p. 251.

classes e grupos singulares dentro dessa modernidade periférica latino-americana.

Como expôs Stuart Hall⁷⁹, esse sujeito humano produzido e sendo reproduzido pela modernidade, primeiro a europeia, tornou-se figura centrada nos discursos e práticas modernas as quais conhecemos. Contudo, tal centralidade estanque não encontrou eco na realidade dos chãos da fábrica, tendo em vista que não carregavam consigo identidades “plenamente unificadas e coerentes” (Hall, 2006, p. 24) como se deduzia e se instituiu – apesar das novas formas de individualismo e a libertação desses indivíduos perante os seus apoios estáveis na tradição no transcurso do tempo, assim entendidas à época. Entre os séculos XVIII e XIX, na Europa, esse indivíduo tornou-se parte da multidão, da massa, adquirindo “forma mais coletiva e social” (Hall, 2006, p. 29), tornando-se um ser vivente enredado nas maquinarias burocráticas e administrativas do estado moderno. Em muitos casos, vinculados literalmente às grandes máquinas dos parques industriais em crescimento exponencial, como fora o caso do proletariado – nas palavras de Darcy Ribeiro, como “carvão vivo feito para queimar e gastar” (2015). Essa inserção do sujeito nas malhas férreas da modernidade foi auxiliada pela biologização do indivíduo através do darwinismo e do surgimento das ciências sociais, impondo grandes transformações sobre as mentalidades, as burocracias e formação do Estado moderno, as relações sociais, os discursos políticos, enfim, o pensamento moderno-ocidental institucionalizado. Hall, então, é categórico:

Uma vez que o sujeito moderno emergiu num momento particular (seu ‘nascimento’) e tem história, segue-se que ele também pode mudar e, de fato, sob certas circunstâncias, podemos mesmo contemplar a sua morte. (Hall, 2006, p. 24)

A partir desta reflexão, penso nas ideias iniciais de pesquisa: quando haveria um encontro com a figura clássica do operário e do camponês – sujeitos, em teoria, centrados e estanques – e que rapidamente é substituída e complexificada, tornando-os seres que participam, ou são obrigados a participarem dos meandros dessas “grandes estruturas e formações sustentadoras da sociedade moderna” (p. 30). Para que consiga alcançá-los

⁷⁹ HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Ed. DP&A, 2006.

mediante as análises da palavra-cantada, construo minha reflexão de maneira cada vez mais dialógica (Middleton, 2003, p. 260) com os artistas engajados e as referências intelectuais do pensamento social crítico latino-americano nas quais me ancore. Para isso, encaro o campo da arte, a esfera viva e dinâmica dos artefatos culturais nele presentes, como intimamente ligado às relações econômicas, industriais e de mercado, caminhando juntos em um constante processo de hibridização da cultura⁸⁰, assim como acompanham as ondas e ciclos políticos, as tensões e os conflitos sociais das mais variadas naturezas nos interiores dessa modernidade.

Como sublinhou Maristella Svampa, é importante que o pesquisador que maneja categorias como estas tenha consigo que “nem o proletariado nem o povo em geral são portadores inerentes de um programa progressista” (Svampa, 2023), um dos ideais que nutriam os artistas da Nova Canção. Sem abraçar a cegueira ideológica que muitas vezes pode nos acometer, ela reitera: “a massa pode constituir-se também pelas interpelações reacionárias; pode desagregar-se, pode ser que nunca se constitua como sujeito popular autodeterminado” (p. 353). A socióloga, apesar de compreender o latente desequilíbrio de forças entre as classes trabalhadoras organizadas e as classes dominantes industriais e oligárquicas, reconhece que as “tarefas históricas e políticas”⁸¹ de operários e camponeses (Fernandes, 2009, p. 22), como determinaram as correntes marxistas e os partidos comunistas e socialistas, atendia a certos interesses ideológicos dos setores culturais engajados. Apesar dos vanguardismos e das querelas políticas, partidárias e intelectuais, os artistas da Nova Canção compartilhavam dessa ideia comum. De acordo com Florestan Fernandes, referência indispensável para Svampa,

logradas as condições de um desenvolvimento independente de classe, os operários [e camponeses] têm de lançar-se na arena

⁸⁰ Ao debruçar-se sobre a *hibridização cultural*, Nestor García Canclini não afirma que as culturas e os sujeitos populares desapareceram, nunca existiram (como se fossem meras abstrações intelectuais) ou não têm grande importância no período contemporâneo de uma tecnologia hiperavanzada (como se dela estivessem apartados), mas focaliza os seus esforços para compreender a maneira como essas tradições e culturas perduraram na esteira da modernidade tardia latino-americana. O conceito quebra os velhos paradigmas de que o “popular” é sempre o dominado, massacrado em todas as suas instâncias, inconsciente de suas ações, de seu trabalho, dos modos de agir e pensar – sendo este um dos problemas centrais de minha argumentação.

⁸¹ FERNANDES, Florestan. **Nós e o Marxismo**. São Paulo, Ed. Boitempo, 2009.

política por suas próprias causas, libertando-se do patrocínio burguês e da relação de cauda política com os interesses e as forças da ordem existente. [...] A formação e o desenvolvimento da classe operária descarregam sobre os ombros do trabalhador a complexa tarefa de conciliar a formação e o desenvolvimento da classe com a defesa intransigente de certas condições gerais de liberdade política. (Fernandes, 2009, p. 23-30)

Esses sujeitos avançaram pelos cenários urbanos e suburbanos, principalmente, com a expansão de suas malhas no final do século XIX ao transcorrer do século XX, além dos avanços técnicos espalhados do centro (Norte) para a periferia do capitalismo global, incitando enormes migrações e êxodos rurais – mesmo com o espaço do campo e os territórios entendidos como rurais ainda sendo cruciais para a manutenção orgânica dessas sociedades. Na segunda metade do século, no entanto, as culturas entendidas como populares – assim como o sujeito popular – deixaram de ser apreendidas meramente como figuras vinculadas à tradição, ao folclórico, ao mito, envoltos de ideais puristas e românticos, e começaram a ser entendidas como entrelaçadas, cambiantes, negociando, resistindo e participando ativamente, sempre dentro dos possíveis, de seus espaços de lazer, de trabalho e luta.

Na linha de Svampa, Beatriz Sarlo⁸² distancia esses sujeitos de uma perspectiva purista e idealizada cultivada pelos artistas engajados:

Os setores populares não têm mais obrigações do que os letrados: não é lícito esperar que sejam mais espertos, nem mais rebeldes, nem mais persistentes, nem que vejam com mais clareza, nem que representem outra coisa senão eles mesmos. [...] Desta forma, não são portadores de uma verdade nem responsáveis por sua demonstração ao mundo. São sujeitos num mundo de diferenças materiais e simbólicas. (Sarlo, 2004, p. 121)

Sarlo reconhece a relevância dessas figuras no transcurso do tempo e pontua que diferenças materiais e simbólicas demarcam os limites de ação e reação das mesmas perante outras classes e setores sociais. O sujeito popular não é obrigado a realizar esta ou aquela ação de resistência nem carrega consigo uma verdade implacável e determinada; não precisa ser mais forte ou resiliente perante as adversidades da vida, assim como não é biologicamente moldado para tal, muito menos escolhido pelo divino ou pelo transcendente como

⁸² SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna**: Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

portador de um porvir. No entanto, o repertório de canções engajadas em que esses sujeitos figuram como protagonistas não apreende o operário e o camponês desta maneira, assim como as mais diversas figuras populares versadas em suas composições. Se a diferença material e simbólica está clara para o artista, como uma obviedade de seu ofício ou reflexo cruento da realidade, ela seria ocasionada por uma miríade de processos políticos e econômicos nos quais as desigualdades e as injustiças seriam resultado de uma racionalidade capitalista de longa duração, iniciada ainda com a empresa colonial europeia, e da ação utilitária e organizacional de determinadas classes e grupos poderosos no tocante à manutenção de uma ordem social específica, individualista e hierarquizada, onde não havia equilíbrio, igualdade nem traços de solidariedade nas relações ali construídas. O que apreenderam compositores, músicos e intérpretes da Nova Canção no tocante a ela recaía na brutalidade com que as forças dominantes, nacionais e estrangeiras, vinculadas às forças de segurança e repressão do período manejavam o problema social a ser gerido: a imposição de um cotidiano onde viviam apenas para produzir e para trabalhar – não para si, mas para o outro. Uma visão que era compartilhada não apenas entre artistas e as gentes engajadas da cultura, mas por setores consideráveis da intelectualidade latino-americana, igualmente engajada.

Como se percebe, investigar os sentidos político-ideológicos, ou as tarefas históricas (Fernandes, 2019, p. 22) atribuídas ao real povo latino-americano pelos compositores e músicos da Nova Canção, remete ao entendimento e à compreensão que setores consideráveis do pensamento social crítico latino-americano tinham desses sujeitos – e tais encadeamentos entre a *intelligentsia* e o universo da cultura são notórios. Por certo que são muitas as denominações e categorias construídas pela intelectualidade ao longo da segunda metade do século XX, algumas, no entanto, podem ser concatenadas a partir de uma crítica marxista heterodoxa.

Autores⁸³ como Darcy Ribeiro⁸⁴, em sua busca pelo “Dilema da América Latina”⁸⁵, tratarão de adotar uma perspectiva crítica ao esquema marxista, mas sem renegá-lo, instrumentalizando o seu arcabouço teórico – assim como a ode à práxis marxista nos espaços de luta política – quando afirma ser necessário “um estudo fático das estratificações de classe que se cristalizam historicamente em cada situação concreta” (1978, p. 66) dentro do território latino-americano, guardadas as suas diferenças com a Europa e o restante do Norte global. Não obstante, à parte as classes dominantes, camadas médias e ilustradas, Ribeiro divide o povo entre classes subalternas – campesinato e operariado – e classes oprimidas – precários e instáveis em suas ocupações no mundo do trabalho, vivendo em condições de pobreza e ignorância (1978, p. 67). Esses últimos, para Florestan Fernandes, vivendo “um longo e tormentoso pesadelo, uma maioria lançada no limbo da história e impotente para afirmar-se como Povo e como Nação” (p.69). Neste labirinto latino-americano⁸⁶, Otavio Ianni também apresenta a sua percepção a respeito da categoria povo:

O que predomina é a população de trabalhadores, na qual se encontram camponeses, mineiros, operários, empregados, etc. sejam índios, mestiços, negros, mulatos, amarelos e brancos. Uma população heterogênea, aglutinada ou dispersa por quanto às suas características culturais, linguísticas, religiosas ou de outros tipos. População dispersa e concentrada nas cidades e nos campos, nesta ou naquela região. Os grupos, as classes, os sindicatos, os partidos, os movimentos sociais e as correntes de opinião estão impregnadas pela diversidade cultural, racial e regional. São distintas as condições históricas – naturalmente segundo as peculiaridades de cada país – que dificultam ou distorcem a metamorfose da população de trabalhadores em um ‘povo de cidadãos’, de pessoas que pertencem e sentem pertencer a sociedade nacional”. (Ianni, 1993, p. 94)

⁸³ Sublinho que diferentes intelectuais politicamente engajados e comprometidos com as lutas sociais da região, para além dos citados neste subcapítulo, preocuparam-se com a categoria *povo* e com essas mesmas figuras populares pertencentes às coletividades latino-americanas e seu *destino* – cada qual à sua região e cosmovisão –, como o mexicano Pablo González Casanova, o colombiano Orlando Fals Borda, além do cubano Fernando Martínez Heredia, pensadores lidos e relidos com o intuito, nesta tese, de aproximar-se cada vez mais das aspirações e do *espírito latino-americanista* presente não apenas na cultura e canção populares como nos entremeios do pensamento social crítico do continente.

⁸⁴ Sobre a construção epistêmica, intelectual e militante do antropólogo brasileiro e a respeito de seu entendimento sobre as dinâmicas históricas do continente latino-americano, conferir: CIONE, Vinícius Melleu. Darcy Ribeiro latino-americanista. **Revista Angelus Novus**. 2 ano XV, n. 20, 2024.

⁸⁵ RIBEIRO, Darcy. **O Dilema da América Latina**: Estruturas de Poder e Forças Insurgentes. Petrópolis: Vozes, 1978.

⁸⁶ Ianni, 1993.

Em diálogo com esses autores em seus últimos trabalhos, Svampa atualiza as dinâmicas, estratificações e conflitos sociais advindos do pensamento social crítico, tratando de complexificar esquemas por vezes dualistas apresentados por autores como Ribeiro, Fernandes e Ianni:

Os setores populares não são apenas heterogêneos; contam com uma multiplicidade de universos diferentes (sociedades abigarradas, segundo Zavaleta), entre os quais nem sempre é possível estender pontes ou passarelas (não em termos de necessidade ontológica), seja no mundo camponês ou no indígena, seja no universo dos trabalhadores formais, dos trabalhadores informais, dos desempregados, etc. Isto é, há efetivamente um sujeito popular, subalterno, migrante, cambiante, que se declina em plural e que deve ser abordado a partir da diversidade, sem por isso despojá-lo de voz própria. (Svampa, 2023, p.31)

Como se percebe, com o passar das décadas, tornou-se mais complexo e problemático dividir os agrupamentos humanos nesse território – outrora diverso e plural antes da Conquista – em pirâmides esquematizadas que não correspondem com exatidão à realidade concreta. Há divisões, embates e tensões entre esses indivíduos *cambiantes* inseridos na realidade histórica, no universo da política e nos mundos do trabalho, que confluem entre si⁸⁷. Essa multiplicidade de perspectivas não seria diferente quando observo o campo da cultura popular. Entretanto, o esforço intelectual promovido por esses

⁸⁷ Os anos 1960 e 1970, período de florescimento, desenvolvimento e auge da Nova Canção, coincidiu com a chamada “época de ouro” das ciências sociais na América Latina, quando alguns intelectuais e professores – assim como compositores e músicos – estavam imbuídos de um propósito, aparentemente, comum. Um fenômeno que não é apenas nosso, latino-americano, mas que aqui contou com limiares estreitos: aquele que versa entre a prática ou o ofício da reflexão metódica a respeito da realidade histórica e a participação e o engajamento ativos neste território, com vistas a torná-lo diferente, reconstruí-lo ou modificá-lo radicalmente no que tange às suas estruturas sociais, políticas, econômicas e culturais. Ao refletir sobre o comprometimento político – o engajamento – de compositores, intérpretes e músicos a respeito da conjuntura de resistências e reações no continente daquelas décadas com base nos documentos-canção, e tentar relacioná-los, inseri-los na realidade histórica do continente a partir dessas obras antropológicas, sociológicas e filosóficas, acabei compreendendo que *meus* autores carregavam o mesmo afã utópico e revolucionário de meus artistas. Uma espécie de “propósito comum” que, na produção de suas obras a respeito das massas latino-americanas, de seus conflitos em um continente subdesenvolvido e permeado por violências, compartilhavam com determinados artistas – dentro do campo musical – a vontade política de transformação radical da realidade, partilhando do “espírito [de época] latino-americanista” (González, 2016). Por certo, não fora apenas dentro do campo musical que esse espírito imperou, sendo incorporado pelo cinema, teatro, literatura, entre outras esferas de uma cultura popular engajada – irradiando de dentro dos centros universitários, na produção acadêmica de seus intelectuais, mesmo em períodos de exceção e censura militares –, algo que se aplica à canção popular composta nos diferentes países do continente como fruto das correntes de renovação das décadas de 1960 e 1970.

pensadores ao longo do tempo evidencia pontos em confluência: uma preocupação genuína com os rumos e destinos deste povo – nas letras inscritas no papel, eram entendidos de uma maneira; nas margens, periferias e interiores do continente, de outra, muitas vezes distante da visão ilustrada do intelectual universitário ou do artista engajado⁸⁸.

Essa aproximação entre a criatividade do artista e a reflexão crítica relacionada ao conhecimento originado do pensamento social evidência que esses dois campos – da intelectualidade crítica e do comprometimento político dos artistas – estão verdadeiramente imbricados. Como apontou Otavio Ianni ao debater os labirintos teóricos latino-americanos, a trajetória de nosso pensamento é a mostra fiel das conquistas e dos desacertos de cada uma das sociedades do continente: “os diferentes grupos e classes sociais dessas sociedades manifestam o empenho de inovar, de criar” (Ianni, p. 145). Por essas e outras, como outrora argumentado, comungo que os integrantes da Nova Canção não eram apenas músicos ou artistas, mas intelectuais, sujeitos que reflexionavam, como cantou Violeta Parra⁸⁹ em *Cantores que reflexionam*⁹⁰. Não obstante, outra aproximação almejada entre o artista e o seu público ouvinte é sentida nos versos musicados através das indagações e dos dilemas levantados pelos compositores, para que os traumas e sofrimentos coletivos transcorridos no continente tornem-se inteligíveis quando temáticas como a integração e a emancipação de seus povos, o subdesenvolvimento e a precarização no mundo do trabalho se destaquem, sejam acionadas para um fim último, um fim prático-político.

⁸⁸ Quando nas páginas introdutórias de “Costumes em Comum” o historiador britânico E.P. Thompson sublinha que “os trabalhadores pobres não deixaram os seus asilos repletos de documentos para os historiadores examinarem, nem é convidativa a identificação com a sua labuta” (p. 26), breve, mas importante apontamento se impõe como um abismo entre a realidade diária e o ofício do intelectual, do artista e do pesquisador e o cotidiano de superexploração vivido pelos sujeitos e as classes trabalhadoras (Thompson, E.P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998).

⁸⁹ A mesma Violeta, em entrevista a um jornal francês, em 1965, passada uma temporada difícil em Paris, quando questionada a respeito de seu artesanato e criatividade artísticas – dada a multifacetada obra da chilena, das artes plásticas à canção – e aquilo que “escolheria” entre elas, respondeu preferir as suas “gentes”: “elegeria estar perto das pessoas”, pois seriam elas os reais “responsáveis” por sua obra: o ser humano e a sua passagem nesta terra. (INSTAGRAM: @QuemasucabezaChile 2/06/2025).

⁹⁰ PARRA, Violeta. *Cantores que reflexionam*. In: **Las últimas composiciones**. Intérprete: Violeta Parra. [S.l.]: RCA Victor, 1966. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6vIr9ZsnEube1tGnjSDDSo>]. Acesso em: 06/2025.

Afinal, esse território imaginado da maneira como propunham, esse amálgama de sedimentos temporais, projetos e utopias, era possível naquele momento? A América Latina era possível ontem? Ela é possível hoje? As canções do repertório filtrado nos dão algumas pistas sobre essas indagações.

Oito anos de diferença marcam o lançamento de duas composições que dão a tônica dessas aproximações que abordo, de maneira que torne a reflexão compreensível e esses elementos teóricos mais claros: tanto *Grito sera del Continente*, lançada em 1976, como segunda faixa do álbum “Como una História”⁹¹, pela compositora chilena Isabel Parra, e *Sera possible el Sur?*, lançada em 1984, como sexta faixa do álbum⁹² que carrega o mesmo nome, interpretada por Mercedes Sosa e composta por Carlos Porcel de Peralta, abordam essas indagações e dilemas.

As sonoridades de uma flauta andina e do dedilhar pesado do violão marcam os versos iniciais de Parra, que dedica a canção ao seu irmão exilado, Ángel Parra. A temática do exílio, do desterro, recupera elementos como a distância imposta ao sujeito subversivo, os sentimentos de fé e esperança no tocante ao seu retorno à pátria, momento carregado de impaciência e uma alegria ansiosa pela espera de seu familiar. As dores do exílio sentidas por um indivíduo transbordam para o restante dos povos marcados pelo autoritarismo da década de 1970. Outras vozes de resistência vão “brotando da terra”, mais fortes que o silêncio de sua partida forçada. Do plano individual, Parra faz de seu canto uma voz continental: o grito será do continente ou não será. Isabel Parra compreende que as forças instituídas tentaram, e continuavam tentando, calar o cancionero de seu irmão, Ángel, como aqueles que ousaram cantar como ela, neste tempo sem verão. Com uma entonação esperançosa, com traços vocais semelhantes às de sua mãe, Violeta, os ideais de solidariedade e coletivismo entre-fronteiras marcam *Grito Será del Continente*.

Mercedes Sosa, por outro lado, apreende esta mesma obscuridade que assola o continente latino-americano à sua maneira. Com a sua voz

⁹¹ PARRA, Isabel. Grito Será Del Continente. In: **Como una história**. Intérprete: Isabel Parra. [S.l.]: EMI-Odeon, 1976. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/7LsqnnrVATIJzWqX96fT7C\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/7LsqnnrVATIJzWqX96fT7C). Acesso em: 06/2025.

⁹² SOSA, Mercedes. Será posible el Sur. In: **¿Será posible el Sur?** Intérprete: Mercedes Sosa. [S.l.]: Philips, 1984. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/2UH3Wjx8q5BUYnoPjpWcEw\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/2UH3Wjx8q5BUYnoPjpWcEw). Acesso em: 06/2025.

característica, de potente entonação e acompanhada de uma orquestra sinfônica, indaga se seria possível o Sul, se seria possível, finalmente, uma América Latina. Nos versos iniciais, a tucumana aponta para uma “bala perdida no coração do povo” e a “memória de um cárcere”, elementos que evocam o terrorismo de Estado vivido na Argentina entre 1976 e 1983, assim como Parra canta sob a ditadura de Augusto Pinochet (1973-1990) e seu irmão, exilado por ele. Se para Isabel Parra vive-se um “tempo sem verão”, Mercedes canta sob um *inverno caído/ sob o rosto do último irmão*, enfatizando a denúncia contra as desigualdades sociais – *com um salário tão baixo, rindo descaradamente* – além do “prato vazio”, explicitando as mazelas e a miséria características dos povos de seu território. Neste momento, Mercedes Sosa entoia a indagação para todo o continente: *se este povo olhasse no espelho, se reconheceria?* A pergunta em versos parece tomar a intérprete de assalto. Não havendo respostas imediatas, nem exatas ou concretas, a obscuridade é evocada novamente como um período cruento – em que mesmo após o chamado Processo de Reorganização Nacional, ocorrido em 1983, na Argentina, ecoam as palavras doloridas de “tanta *madre* metida” e apontada como “loca” como uma centelha de luz e de esperança a esses povos do sul.

Como homenagem a José Martí – influência política para ambos os campos em discussão –, Ángel Rama evidencia este afã utópico e revolucionário que permeava o repertório dessas artistas-intelectuais, sujeitos produtores de conhecimento crítico a partir do discurso musical. Uma vontade de mudança, de transformação radical de estruturas seculares tão desiguais.

A América Latina assume seu papel, ou seja, se nega a permanecer num estado semicolonial, submetida à exploração estrangeira e à retórica vazia: quer ser independente, autêntica, justa, enfim, fazer parte de um mundo novo e melhor. [...] Interrogar honestamente suas obras, observar os encadeamentos das diferentes contribuições nos lugares mais remotos da terra americana única permitirá – acreditamos – registrar este ardente desejo de transformação e saber qual é a sua tônica e sentido. (Rama, 2001, p. 63)

Rama disserta também sobre intelectuais e artistas diversos, e o mesmo pode ser dito a respeito da canção popular, aqui a proposição de um projeto de continente através de canções politicamente engajadas na criação de um universo cultural próprio que buscava, através de festivais, shows, lançamentos

de álbuns, diálogos e construção de pontes transnacionais, reconhecer e realizar uma crítica à realidade latino-americana. Percebe-se, por fim, que não se pretendia conhecer os caminhos e encruzilhadas apenas pelas leituras e discussões ensaísticas de intelectuais dos grandes centros universitários, mas, por outro lado, de sonoridades advindas da canção popular, da escuta atenta de seus álbuns lançados nas mais distintas regiões à época.

Se há uma miríade de tematizações, elementos, parâmetros e símbolos comuns no fenômeno da Nova Canção Latino-Americana, o nosso território imaginado seria pôr fim a linha mestra dos compositores, músicos e intérpretes entre as décadas de 1960 e 1970, onde as canções evidenciavam e nutriam-se os artistas deste mapa ideológico mais que geográfico, observando como fabricavam a partir das composições e sonoridades os seus traços e características históricas transformados em um artefato cultural. No trabalho artesanal das escolhas subjetivas ao compor uma canção, como postula Luiz Tatit, o compositor chileno Rolando Alarcón, semelhante à música *Canción con Todos* de Tejada Gomes, insere o continente latino-americano nos caminhos da utopia integracionista e emancipatória ansiada como uma personagem viva inscrita em versos: é o retorno de uma América Latina sentida como um ser vivente/movente.

Ela é apontada como um território guerreiro, mas também querido para com aqueles que nele residem e para os que são estrangeiros; uma terra onde “corre sangue”, por certo, um sangue que pertence também ao compositor chileno: “o sangue é meu”. Compositores e intérpretes tomariam para si a dor social dos sujeitos latino-americanos, como Mercedes Sosa ao cantar *Sera Possible El Sur?* ou Isabel Parra em *Grito Será Del Continente*. No entanto, a canção de Alarcón, nona faixa do álbum “El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón”⁹³, de 1969, torna-se uma ode ao futuro da região: ao questionar o continente como se um sujeito humano fosse, esta *América Guerreira*, e indagar o que se passa com ela, promove imediata conscientização ao ouvinte-receptor. Algo parece estar ocorrendo na América Latina daquele momento, mas o compositor faz dos seus questionamentos indagações sem respostas: *para onde*

⁹³ ALARCÓN, Rolando. America Guerrera. In: **El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón**. Intérprete: Rolando Alarcón. [S.l.]: Astral, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Y1ShB9DBUFeo76XFOPp4>]. Acesso em: 06/2025.

vão os seus pensamentos? entoa, adentrando o seu doloroso silêncio. Ao indagar a América como um ser vivo – *aonde estás?* –, Alarcón almeja entender o que se passa em seu país, o Chile de 1969, e em outras regiões tão próximas, ao mesmo tempo que distantes naquele raio de 1970.

Nos versos seguintes, parece regressar ao tempo passado com certa nostalgia, como se a sua realidade presente fosse, por si só, angustiante demais: canta que em outros tempos brotavam belos trigarais, as “amapolas cresciam” pelos mais variados caminhos, os homens realizavam as suas tarefas por esses caminhos trilhados e galanteavam com “lindas morenas” – na América, no entanto, o “vento traz tanto” que em “espanto permanecemos”. Esse espanto pôde ser sentido pela morte de tantos homens que “quiseram ser livres” na busca pela felicidade e na luta contra a tirania. Aqui, a figura do guerrilheiro é evocada como elemento simbólico de libertação do continente, dados os acontecimentos transcorridos naquela década e o impacto de seu debacle nas esquerdas latino-americanas no tocante à luta armada organizada em focos guerrilheiros⁹⁴, temática da oitava faixa do álbum, *Durme el Guerrillero*⁹⁵. Nos versos apontados, indaga novamente o continente latino-americano, perguntando aos seus povos o que ele próprio, Alarcón, almeja: o compositor parece entender que essas mesmas gentes indagam constantemente o continente, assim como faz ele na canção, pois chegam “chorando”, “sangrando” e “perguntando por ti”, *América Guerrera*. Essa figura revolucionária, como se perceberá adiante, retornará nas vozes do uruguaio Daniel Viglietti e da venezuelana Soledad Bravo. Por fim, nos versos derradeiros, entre o otimismo e a crueza de uma realidade possível, evoca a força de seus povos, agora como irmãos, sujeitos que vivem em uma “terra pisada por valentes”, onde “dormem tranquilos os tiranos” e “sorriem

⁹⁴ De acordo com a análise de Claudia Wasserman, neste momento, “por volta dos anos 1970, os movimentos de guerrilha alcançaram as cidades e tinham uma base estudantil e intelectual, com apoio de poucos representantes da classe operária marginal. Esses focos urbanos surgiram em países onde a guerrilha rural não poderia prosperar ou como reação à violência crescente dos regimes autoritários. Os mais destacados nessa luta foram o Movimento de Libertação Nacional Tupamaros, no Uruguai; na Argentina, os Montoneros, uma facção da juventude do Partido Peronista; no Brasil atuavam a Ação Nacional Libertadora (ALN, de Carlos Mariguella) e o Movimento Revolucionário 8 de outubro (MR-8, dirigido por Carlos Lamarca); e no Chile, o Movimento da Esquerda Revolucionária (MIR). Todos foram brutalmente reprimidos pelos governos militares e seus militantes foram presos, torturados e assassinados. Poucos conseguiram se salvar e puderam exilar-se no México ou em países da Europa” (2010, p. 33).

⁹⁵ ALARCÓN, Rolando. *Duerme El Guerrillero*. In: **El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón**. Intérprete: Rolando Alarcón. [S.l.]: Astral, 1969. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/05diJv1XPgGxUWJW3QKRc]. Acesso em: 06/2025

covardes os assassinos”, em clara referência ao autoritarismo das ditaduras militares que se impunham na região no momento da composição.

Como se percebe na produção musical de Rolando Alarcón, Isabel Parra e Mercedes Sosa, apenas para citar três artistas neste momento, sua palavra-cantada continha uma mensagem versada no conteúdo de suas letras, um conhecimento e apreensão críticas que se imbricavam com o que se produzia nas universidades de sua época de ouro⁹⁶, além da efervescência do que se discutia nos comitês partidários de agremiações revolucionárias ou mesmo reformistas, frentes e organizações sindicais. Eram álbuns e canções que intervinham publicamente, denunciando a realidade imposta às massas marginalizadas e às classes trabalhadoras, inserindo as “figuras paradigmáticas da subalternidade” (Svampa, 2023) – o operário, o camponês, o indígena, o mestiço, etc. – nas estruturas rítmicas, melódicas e poéticas de suas composições. Não obstante, friso que essas relações não estão dadas de antemão, e que o continente latino-americano, apesar de contar com semelhanças e identificações que se aninham por conta dos grandes traumas históricos de seus coletivos, é diverso, conflituoso e conta com especificidades geográficas e culturais que devem ser levadas em consideração. No entanto, não raro se pode encontrar obras que abordam esses dilemas – como as de Heredia, Florestan, Ribeiro e Ianni, além de outros supracitados – e as maneiras que encontraram de superá-los teoricamente e depois por meio do jogo político, seja através de redes intelectuais, palestras, trabalhos em órgãos governamentais e até mesmo em ações como ministros de Estado, no caso de Darcy Ribeiro.

O mesmo exercício pode ser feito quando atento para os compositores, músicos e intérpretes nos atos de criação, composição e exposição de obras que tinham como propósito não apenas o entretenimento, mas a denúncia e a contestação a partir de canções que instrumentalizavam em seus ritmos e versos esses mesmos dilemas históricos e a forma que encontravam, a partir do arranjo e harmonia de seus *sonidos*, as maneiras de superá-los.

⁹⁶ RUBBO, Deni Alfaro. Aníbal Quijano e a racionalidade alternativa na América Latina: diálogos com Mariátegui. **Estudos Avançados**, n.32 (94), 2018, p.393.

1.4 TERRITÓRIO *IMAGINADO*: DE QUE *AMÉRICA LATINA* ESTAMOS FALANDO?

Se os debates a respeito das categorias utilizadas para a compreensão da canção e da cultura populares estão diluídos na análise das fontes – como a perspectiva nacional-popular no complexo cultural latino-americano e o conceito de engajamento nas artes –, assim como no fruir dos capítulos e suas subdivisões, introduzo o leitor neste momento em uma categoria histórica que possui centralidade na investigação. Ela se impõe não apenas como um espaço, um território, um mapa, mas como uma ideia, um imaginário e um discurso – assim como um espírito de época: a América Latina como região e a latinidade como sentido.

Negando a ideia de uma América Latina como mero “recipiente de culturas locais, sem uma perspectiva holística (leia-se histórica)”, pois perderia de vista a “referência da totalidade na qual ela se inere, seja sincrônica, seja diacronicamente” (Malerba, 2009, p. 45), me atento à sentença de Jurandir Malerba⁹⁷ para a compreensão totalizante que tinham os compositores, músicos e intérpretes nas partes filtradas do vasto repertório de canções engajadas a respeito do território e suas gentes. Com destaque à explanação dos parâmetros verbo-poéticos e sonoros e dos sentidos político-ideológicos que regem as músicas e álbuns selecionados, e à maneira como inscreveram a categoria em confluência com a produção intelectual do pensamento social crítico do continente, tais elementos surgem não como meros exemplos, mas como um reflexo de que, sim, os artistas da Nova Canção podem ser encarados como artistas-intelectuais situados em seu próprio tempo, sujeitos que produziram artefatos culturais engajados, refletindo sobre eles, sobre os indivíduos e coletivos populares de maneira crítica, como forma de intervir ativamente no universo político e social de sua realidade histórica.

⁹⁷ MALERBA, Jurandir. **A História na América Latina**: Ensaio de Crítica Historiográfica. São Paulo: Editora FGV, 2009.

Na região andina do Peru, o compositor Nicómedes Santa Cruz⁹⁸, em grande medida relegado pelos estudiosos do campo como espécie de “Lado B” da Nova Canção Latino-Americana, expõe em *América Latina*, uma das faixas do álbum “Cumanana: Poemas Y Canciones”⁹⁹, de 1964, os signos da pluralidade continental, evocando a mestiçagem como riqueza e manejando a crítica social e política contra as classes dominantes latino-americanas de forma satírica e sarcástica. Essa criatura sensível, compositor negro, constrói na canção uma verdadeira ode à América Latina, apontando para os elementos constitutivos de sua formação¹⁰⁰, como a mistura de raças, evocando o processo de fazimento dos povos do continente apontados como “indoblanquinegros”, “blanquinegrindios” e “negrindoblanco”, em um jogo com as palavras negro, índio e branco, sujeitos que dão a uniformidade sem unidade latino-americana (Ribeiro, 2017, p. 21).

⁹⁸ Nicomédes Santa Cruz Gamarra (1925-1992) foi um poeta e músico peruano de corte engajado, nascido em Lima, capital do Peru. Cantor de *décimas*, estrofes poéticas de dez versos, tornou-se, para além de compositor e cantor, um pesquisador da cultura e das sonoridades afro-peruanas. De acordo com Ardenísia Messias, Santa Cruz “é considerado como precursor por ser um homem afro-peruano que coloca em discussão o sujeito afro-peruano ao romper com o silêncio da crítica e da história nacional” (Messias, 2021). Não obstante, participou ativamente de shows e festivais latino-americanos como outros artistas engajados desse momento, incluindo o I Encontro da Canción Protesta (1967), em Cuba. (MESSIAS, Ardenísia Ferreira do Nascimento de. A alteridade negra nas décimas de Nicomedes Santa Cruz. Orientadora: Roseli Barros Cunha. 2021. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021).

⁹⁹ SANTA CRUZ, Nicomedes. *América Latina*. Intérprete: Nicomedes Santa Cruz. In: **Cumanana: Poemas Y Canciones**. Phillips, 1964. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/03xMTIPGyZPfvi0yY6BvVm]. Acesso em: 06/2025.

¹⁰⁰ Quando me debruço na palavra-cantada engajada, me defronto com uma temática carregada de elementos plurais, diversos, hibridizados: o latino-americano está em constante diálogo e tensão com o “outro”, aquele que, apesar de vizinho, camarada e amigo, encontra-se, muitas vezes, em posições distintas, onde as hierarquias e os degraus de classe, raça e gênero se impõem das mais distintas maneiras e nas mais variadas relações, nos costumes, ideias, modos de se portar, nas falas mal atravessadas e nos olhares suspeitos. Apesar do contraditório e de relações permeadas de conflito, os povos latino-americanos compartilham de um mesmo processo de feitura, a mesma “matriz única”, caminhando para um mesmo “destino”, como apontou José Carlos Mariátegui ainda no início do século XX e como pensavam os intelectuais engajados da segunda metade do século XX. Nesse processo de “feitura” ou “fazimento” – palavra adotada por Darcy Ribeiro, categorias como hibridismo, mestiçagem e ecletismo ganham destaque com o intuito de complexificar e apreender criticamente o desenvolvimento nada linear ou homogêneo de tais sociedades. Como sublinhou Otávio Ianni, “boa parte do que se produz na América Latina é uma combinação de ideias, temas e linguagens. São correntes de pensamento que se apresentam, em geral, com ingredientes estranhos, exógenos, ainda que em seu núcleo contenha originalidade: catolicismo, protestantismo, liberalismo, evolucionismo, positivismo, marxismo, estruturalismo. Na filosofia, nas ciências e nas artes, tanto nos textos teóricos e metodológicos como nas produções originais, parecem carregar consigo certa dose de ecletismo. Este parece ser uma das características do modo de ser latino-americano” (Ianni, p. 154).

Visto este fato fundante do continente, Santa Cruz parte para o sarcasmo com tons denunciante: se acaso nessa América não existisse tanta “política, tanta gente paleolítica e tanto militarismo”, em uma referência aos elementos que marcavam a conjuntura latino-americana como a militarização, o cotidiano autoritário e a violência política, talvez vivêssemos e experimentássemos o cotidiano de forma diferente, expressa em versos o peruano. Na composição, algumas palavras marcam a crítica de Santa Cruz às classes dominantes regionais como oligarquia, chauvinismo, burocracia e hipocrisia, assim como evoca regiões distintas do território que parecem ser a sua fonte de criatividade, como o Brasil, a Argentina, a Bolívia e o Peru. Ainda, referências a alimentos e bebidas, religiosidades, espacialidades e cores que se aferram ao imaginário continental dão a tônica da canção.

A canção de Nicómedes de Santa Cruz é um ponto alto dos elementos constitutivos da Nova Canção, pois evidencia a maneira como esses artistas assimilavam a região: um território diverso, plural, híbrido, onde a mistura passa a ser exaltada, sendo a diferença em relação ao outro a chave para distinto processo civilizatório, aquele que está por vir, a fazer-se, processo no qual o reconhecimento do compatriota latino-americano estaria em centralidade, sendo a sua maior riqueza – a diferença na unidade, uma região com traços mais alargados, algo mais grandioso, espaço que inspira o local a ser regional para além de suas fronteiras geográficas desenhadas no mapa por generais e diplomatas: uma Pátria Grande que remeterá a Miguel Ugarte e a *Nuestra America* de José Martí¹⁰¹, entre outros pensadores unionistas.

¹⁰¹ O texto “Nossa América”, publicado em janeiro de 1891 por José Martí, no jornal *El Partido Liberal*, dá a tônica para o entendimento sobre a formação e o desenvolvimento do território em uma chave crítica – contando com elementos e signos que serão recuperados por outros autores em décadas posteriores, como Ribeiro e Heredia, em especial. Sobre a formação das repúblicas latino-americanas, Martí afirma: “De fatores tão desordenados, jamais, em menos tempo histórico, criaram-se nações tão adiantadas e compactas. Os orgulhosos pensam que a terra foi feita para servir-lhes de pedestal, por terem a pena fácil e a palavra colorida, e acusam de incapaz e irremediável sua república nativa, pois não lhes dão suas selvas novas, uma maneira contínua de marchar pelo mundo como cacique famoso, guiando cavalos persas e derramando champanhe. A incapacidade não está no país nascente, que pede formas adequadas e grandeza útil, e sim naqueles que querem herdadas de quatro séculos de prática livre nos Estados Unidos e de dezenove séculos de monarquia francesa” (Martí, 2006, p.195). Martí constrói a sua perspectiva sobre o continente em constante antagonismo com as nações do Norte, os chamados países capitalistas desenvolvidos – neste trecho, os Estados Unidos e a França. São escritos feitos de maneira a elevar “os espíritos latino-americanos”, os povos, o camponês, o operário e o indígena, que observa serem violentamente emudecidos por forças estrangeiras, mas também pelo próprio fazimento da história latino-americana por grupos locais, em referência

Sobre este elemento comum a essas criaturas sensíveis – a mestiçagem de suas gentes e o caldo cultural resultado não apenas dos artefatos produzidos por eles, mas de conflitos e tensionadas relações sociais e políticas –, alguns pensadores discutiram a fundo o que aborda Santa Cruz. Quanto ao campo musical, claro está que as forças estético-musicais que se amalgamaram no fazimento dos ritmos que acompanham a suas composições vêm da influência sonora dos diversos povos originários, da imposição e apropriação da cultura erudita europeia e dos ritmos e cantos dos africanos escravizados ao longo de séculos – assim como os seus incontáveis instrumentos de percussão –, aspectos musicais que se hibridizaram naquilo que se entende, hoje, como canção popular. Esse campo não esteve apartado da crueza e da violência cotidianas como qualquer outro aspecto da realidade latino-americana. Entre tensões, conflitos e resistências, colidiram passados inúmeros, incluindo fatores étnicos, geopolíticos e sociais distintos. Acerca da mestiçagem no continente, Leopoldo Zea falará em “expressões culturais que colidem” (1982), justapondo-se umas às outras: “justaposição do supostamente superior sobre o que se considera inferior” em referência à dominação colonial dos europeus sobre as civilizações e povos originários¹⁰²:

A mesma relação que guardarão entre si europeus e americanos, relação de senhores e servos, conquistadores e conquistados, colonizados e colonizadores. Relação que o mestiço, tanto cultural como racialmente, transforma em conflito interno. Conflito de homem que leva em seu sangue e em sua cultura do dominador e do bastardo. Bastardia que chega ao americano, não só pelo sangue, mas também pela cultura, ou simplesmente por ter nascido na América e não na Europa. (Zea, 1982, p. 24)

Zea aponta para o sangue latino que carregamos nas veias, tanto do dominador como do bastardo, ou, nas palavras de Ribeiro, “carne da carne daqueles pretos e índios supliciados. [...] Sendo por igual, a mão possessa que os supliciou” (2015, p. 120). Nessa América cantada por Santa Cruz, dessa

às oligarquias e “castas” *criollas* ligadas mais aos interesses econômicos e políticos do além-mar que aos de seus próprios cidadãos. Não será por acaso que Fidel Castro reservará a Martí a alcunha de “o mais genial e o mais universal dos políticos cubanos (Peixoto, 2006, p. 7), ressignificando o pensamento martiano da passagem dos séculos para os confrontos geopolíticos travados por Cuba após as constantes – e perpétuas – ingerências norte-americanas nos interesses da ilha.

¹⁰² ZEA, Leopoldo. América Latina longa viagem por si mesma. **Revista América Latina - Estudos**, São Carlos, nº1, 1982.

mistura tensionada admira nos versos o “rum das Antilhas”, a “voz argentina”, a crença em “Santa Rosa de Lima” e os “orixás da Bahia”. Quando afirma não ter sido ele o responsável por traçar no mapa as *linhas territoriais separando irmão com irmão*, aspira-se a conquista desse novo processo civilizatório que seria gestado de dentro, colocando-se nos espaços de conflito e resistência *à frente sobre o Rio Grande/ pétreo sobre o Cabo de Hornos*, em oposição aos grupos antagônicos em combate. Essa constatação pode ser lida sob a ótica de Ribeiro como antagonismo essencial compartilhado pelos povos do continente: “ainda hoje é o desafio principal com que nos defrontamos todos nós latino-americanos” (Ribeiro, 2017, p. 24): os privilégios de uma minoria e os revezes das multidões.

Santa Cruz aborda no mesmo álbum canções aos seus companheiros negros, como ele denomina, como *Meme Neguito, Ritmos Negros del Perú, Negra, Negrito*, tornando-se artista fundamental por uma razão simples, mas controversa: a escassa presença da figura escravizada, negras e negros capturados e transladados do continente africano, e que compõe a vastidão populacional latino-americana, são residuais nas tematizações do repertório da Nova Canção:

Se a afirmação da identidade indígena como componente fundamental na constituição do universo folclórico era um elemento importante do discurso da *nueva canción*, o mesmo não se pode dizer dos negros. Como minorias marginalizadas, eles poucas vezes são lembrados, e mesmo as defesas da mestiçagem e da identidade mestiça que aparecem em várias canções na maioria das vezes se referem exclusivamente à mistura de brancos e índios (Gomes, 2013, p. 49).

Como reflete Gomes, no repertório analisado, a mestiçagem é tema recorrente, mas diluído nos versos de suas canções e interpretado por esses artistas como um fenômeno histórico singular e que deveria ser ressaltado e engrandecido – no qual a figura do negro, por vezes e de maneira contraditória, era relegada. No entanto, a temática da mestiçagem não está posta às margens do ato composicional desses artistas, evidenciando que ela é “tão-somente um dos principais elementos constitutivos de importantes formações socioculturais e comunicacionais latino-americanas”¹⁰³ (Vargas, 2007, p. 66). No Brasil, na

¹⁰³ Não obstante à mestiçagem como tematização da palavra-cantada em si, como em “Canto das Tres Raças”, Herom Vargas aponta para o termo/categoria como constitutivo da construção sonora, rítmica e poética da canção latino-americana: “[...] por isso, é possível dizer que os

canção que se tornou símbolo da temática, a mestiçagem foi lida em uma chave crítica e plasmada às afetações e dilemas do mundo do trabalho nacional, ganhando grande repercussão na voz da intérprete mineira Clara Nunes.

Composta pelo carioca Paulo César Pinheiro, compositor, músico e poeta de grande expressão na música popular brasileira de corte engajado, *O Canto das Três Raças* foi lançado no álbum “Clara”, em 1976¹⁰⁴, inicialmente como um samba-enredo composto para a Portela, histórica escola de samba do Rio de Janeiro – não por acaso, nas muitas reinterpretações da artista ao longo de sua trajetória, muitas delas foram gravadas nos ritmos mesmos dos sambas-enredo. Em seus versos, acontecimentos históricos como a Inconfidência Mineira e a resistência de escravizados do Quilombo dos Palmares surgem enquanto há um soluçar de dor que ecoa pelo Brasil profundo, desde os idos coloniais aos tempos ditatoriais, quando as lamentações e sofrimento de suas gentes convertem-se em canto de resistência. Rememorado pelo ritmo, cujo andamento transcorre conforme os batuques de instrumentos sonoros negros, assim como as vozes em coro ao fundo, vocais que recuperam os rituais de afrobrasileiros escravizados, a entoação explícita que este não é um canto qualquer: indígenas e negros entoam um “canto de revolta pelos ares” como forma de resistirem à violência perpetrada no território pelos grupos senhoriais e oligárquicos.

Nos versos entoados por Clara Nunes de maneira potente e com ritmo alegre – apesar do conteúdo sensível de sua mensagem –, o cruento processo histórico brasileiro é lido nas chaves do conflito e da guerra em seus interiores. Como a vida cotidiana das majorias é regida pelas hierarquias e dinâmicas desiguais dentro dos mundos do trabalho, quando este povo aspira a cantar, quando há tempo e pode – deixam-no cantar! –, ele canta de dor: *e ecoa noite e dia: é ensurdecador/ Ai, mas que agonia/ O canto do trabalhador/ Esse canto*

fenômenos musicais na América Latina – e também com exemplos em outras linguagens artísticas – caracterizam-se pelas formas movediças e deselegantemente barrocas que se aproveitam, aqui e ali, de gêneros, padrões, estruturas, performances e vozes, fragmentos sonoros justapostos e sintetizados no cenário aparentemente caótico do continente” (2007, p. 69). VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Ed. Via Lettera FAPESP, 2007.

¹⁰⁴ NUNES, Clara. **O canto das três raças**. Intérprete: Clara Nunes; Compositor: Paulo César Pinheiro. Rio de Janeiro: Odeon, 1976. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7wQTptwkkTHXjBF2JSZIHY]. Acesso em: 06/2025.

que devia ser um canto de alegria/ Soa apenas como um soluçar de dor. As figuras do negro e do indígena, na composição, são convertidas em trabalhadores explorados na busca de sua emancipação, simbolizada pela quebra das correntes e pelo fim do cativeiro. No entanto, a agonia desse canto só começou a cessar três anos depois, em 1979, quando Paulo César e o carioca João Batista Nogueira lançaram o *Canto do Trabalhador*¹⁰⁵, quinta faixa do álbum “Clube do Samba”¹⁰⁶.

Esse esperançoso samba foi gravado e entoado por Nogueira em um momento de paralisações operárias que desafiavam o arranjo laboral da ditadura, como a dos metalúrgicos do ABC paulista. Para os compositores/ intérprete, não havia como retroceder na luta contra o autoritarismo e as indignidades e injustiças nos mundos do trabalho: era preciso regar as “sementes da liberdade” que brotavam para alimentar o “grande arvoredor” que estava por florescer, por vir; ver a juventude colher os frutos dessa luta era sinônimo da coragem: para enterrar de vez os seus medos. Os músicos incitavam as figuras do povo (e o ouvinte) a “pisar com força no chão da cidade”, pois se algo não mudasse, o “barco da vida” bateria no rochedo: *é bom cantar a verdade/ Pro povo de uma cidade/ E deixar de arremedo*. Já em 1980, no álbum “Na Boca do Povo”, Nogueira ainda expande as dificuldades da “vida dura” dessas figuras em *Trabalhadores do Brasil*¹⁰⁷, um samba jocoso que narra a trajetória de um velho operário que permanece nos cantos da fábrica como porteiro da indústria fabril: *êta, vida/ que vida dura/ Dessa vida de um trabalhador/ Dessa minha terra Brasil*.

Enquanto no *Canto das Três Raças* a mestiçagem é lida/cantada como transfiguração de um povo a partir do conflito, força motriz que fez surgir o

¹⁰⁵ NOGUEIRA, João; PINHEIRO, Paulo César. *Canto do Trabalhador*. Intérprete: João Nogueira. In: *Clube do Samba*. Brasil, Polydor, 1979. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/1VtHZIDNQuCVf8BvK0x1nr]. Acesso em: 06/2025.

¹⁰⁶ Adentrar o universo musical dos sambistas brasileiros a respeito dos problemas levantados neste trabalho não seria possível dada a sua extensão, mas impossível relegá-los à margem dos acontecimentos e da conjuntura trabalhada até o momento. A Música Popular Brasileira, nos seus parâmetros verbo-poéticos e sonoros, constrói-se também com a criação artística engajada dessas figuras como Paulo César Pinheiro, João Baptista Nogueira, Martinho da Villa e Paulinho da Viola. Este último, não por acaso o momento de seu lançamento compõe as agruras do trabalhador brasileiro que clama um aumento ao seu patrão na canção *Que trabalho é esse?*, oitava faixa do álbum “A Toda Hora Rola uma Estória”, de 1981.

¹⁰⁷ NOGUEIRA, João. *Trabalhadores do Brasil*. Intérprete: João Nogueira. In: *Boca do Povo*. Brasil, Polydor, 1980. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7hHk338sES7M96wvQ0n57I]. Acesso em: 06/2025.

brasileiro, “construído com os tijolos dessas matrizes à medida que elas iam sendo desfeitas” (Ribeiro, 2015, p. 26), em *Canto do Trabalhador e Trabalhadores do Brasil* as angústias do proletariado são postas de lado, explicitando o momento chegado de assumir uma postura combativa perante o autoritarismo e as mazelas sociais no cotidiano da labuta. Mestiçagem e liberdade, duas temáticas que perpassaram a apreensão crítica e sensível desses artistas. E, se elas ganhavam destaque como elemento compartilhado em suas correntes regionais de renovação sonora, outros dilemas que igualmente moldaram o território *Aby Ayala*, conhecido pela episteme dominante como América Latina, integrariam essa categoria histórica na busca por uma compreensão totalizante e por um destino compartilhado a esses povos-trabalhadores, menos violento que o vivido à época.

De acordo com Heitor Bruit (2000), na primeira metade do século XX ainda não havia, de forma hegemônica entre os setores intelectuais, a ideia mesma de latinidade como nas décadas de 1960 e 1970, quando compôs Santa Cruz e outros artistas. Além disso, a expressão “América Latina” (p. 4) ainda não existia na consciência político-cultural da maioria dos letrados do continente. Em muitos aspectos, essa ideia estava associada aos elementos conservadores existentes até então, como o regime monárquico, o anti-liberalismo e o anti-republicanismo: “a latinidade é europeia, nasceu na Roma Antiga, está estreitamente ligada à Igreja Católica, ao autoritarismo monárquico” (p. 5). Mesmo em José Martí¹⁰⁸, “*Nossa América* só pode ser a América indígena, a negra, a mestiça, a *criolla*, a América do século XVI, isto é, a Ibero-América” (p. 6). No entanto, o pensador cubano seria um dos primeiros intelectuais que

¹⁰⁸ Como Martí, Mariátegui e Ugarte, em 1925, outro cubano chamado Julio Antonio Mella escreve dentro do cárcere em Havana um documento incitando os povos do continente a lutarem por sua unidade frente ao imperialismo estadunidense, abraçando a perspectiva de Martí sobre a “Nuestra América”. Em “Rumo à Internacional Americana”, as denominações “América Latina” e “latino-americanos” aparecem ao menos uma vez em diferentes parágrafos, assim como a ideia de união a partir da ação das forças populares: “a unidade da América sonhada por todos os espíritos elevados da atualidade, contudo, é aquela da nossa América, da América calcada na justiça social, da América livre e não da América explorada, da América colonial, da América feudo de umas quantas empresas capitalistas servidas por uns tantos governos, simples agentes do imperialismo invasor. Esta unidade da América só pode ser realizada pelas forças revolucionárias inimigas do capitalismo internacional: trabalhadores, camponeses, indígenas, estudantes e intelectuais de vanguarda”. (Mella, p. 2-3). MELLA, Julio Antonio. Ed. Venezuela Libre, Havana, Ano IV, No. 15, setembro-dezembro de 1925, págs. 7 a 15. Traduzido por Luiz Bernardo Pericás.

dariam forma ao imaginário de latinidade como se presenciou nas décadas seguintes, assim como os peruanos Victor Raúl Haya de la Torre e José Carlos Mariátegui.

Todas essas formulações a respeito do território e do imaginário produzido a seu respeito, entre o século XIX e a primeira metade do século XX, de acordo com Carlos Altamirano (2023), foram obra de uma *inteligência* latino-americana ilustrada, preocupados com a invenção de Nossa América, uma elite de pensadores *criollos* em constante choque civilizacional com seus companheiros europeus: eram sujeitos dedicados às letras e às artes, mas apartados das multidões e das classes expropriadas neste primeiro momento. Nos estudos de Altamirano¹⁰⁹, uma miríade de pensadores surge, atribulados e obsessivos no que concernia ao entendimento do “inesgotável tema de nossas Américas” (Altamirano, 2023, p. 18). Segundo o argentino,

em geral, pessoas, culturas [...] forjaram sua compreensão da situação histórica que lhes cabia viver e idealizaram o porvir que cabia às suas sociedades, confrontadas com a marcha sempre desigual e assíncrona da modernidade. (Altamirano, 2023, p. 31)

Entre as sentenças seguintes, escreve que “o esforço por definir a identidade da América Latina não é um fato do passado, e sim um processo em aberto, um trabalho que continua diante de nossos olhos” (p. 31). No entanto, mudanças profundas seriam sentidas no transcurso daquele século: é apenas na década de 1930 que “começaram a aparecer os primeiros trabalhos históricos com o nome de América Latina” – mas ainda elaborados por escritores franceses –, sendo apenas no período do entre-guerras que a denominação se popularizou no Ocidente. Como aponta Svampa, a “América Latina seria pensada, então, como uma espécie de apêndice daquele corpo central formado, basicamente, por Europa e Estados Unidos” (2023, p. 28), sendo a primeira o centro da empresa colonial passada e, o outro, a águia temível, os Estados Unidos de acordo com Martí, que rondava o continente com vistas a gerir os seus negócios

¹⁰⁹ ALTAMIRANO, Carlos. **A invenção de Nossa América: Obsessões, Narrativas e Debates sobre a Identidade na América Latina**. São Paulo, Ed. Edusp, 2023.

e riquezas¹¹⁰. Sobre essa questão, Altamirano sublinha: “estabelecer a origem do nome permite chegar a seu significado essencial, à mensagem que o nome América Latina encerra desde que foi forjado pela pena de um hispano-americano” (2023, p. 31).

Concebida como expressão de identidade – “nós” – em um discurso que denunciava a expansão da república norte-americana e chamava à união defensiva contra “eles”, o antiimperialismo era inerente ao conceito de América Latina (Altamirano, 2023, p. 47). Nesta toada, carregaram os germes desse imaginário já na década de 1950 compositores como o argentino Atahualpa Yupanqui, ao lançar a canção *Basta Ya*¹¹¹!, em clara referência à ingerência norte-americana no subcontinente, às desigualdades sociais e aos conflitos de classe que a sua presença articulada às forças dominantes regionais geravam: *e quanto aos meus irmãos/ do México e do Panamá?/ Seus pais eram escravos, seus filhos não serão!/ Basta! Basta! Basta! Chega de ianques no comando!.* O mesmo pode ser observado em *Rompiendo Relaciones*¹¹², do cubano Carlos Puebla, explicitando o rompimento das relações diplomáticas entre os EUA e Cuba, ocorrido em 1961, cantando entre versos, recheados de metáforas e sátiras de denúncia, que esses “ratos infelizes” que tinham na sua “embaixada infame” o controle decisório e comercial da ilha antes da Revolução não mais o teriam após 1959: *eles não vão nos assustar/ com rompimento de relações/ porque nós temos canhões/ e nós temos o resto.* Como se percebe, mesmo antes da constituição e desenvolvimento das correntes regionais de renovação sonora entre os anos 1960 e 1970, este antiimperialismo inerente era compartilhado pelos seus primeiros integrantes – as raízes da Nova Canção –,

¹¹⁰ Quando falo em “gentes latino-americanas”, aqueles que começamos a compreender como os protagonistas da palavra-cantada engajada, rememoro as palavras de José Carlos Mariátegui: “a solidariedade do seu destino histórico não é uma ilusão da literatura americanista”, afirmando categoricamente que “estes povos, realmente, são irmãos não só na retórica, mas também na história. Procedem de uma matriz única” (p. 2011, 80). O peruano parece reiterar as ideias de José Martí e Mella, quando aponta para esses “irmãos” que “moldaram-se” povos a partir de rupturas e conflitos. As figuras do popular e do sujeito trabalhador, do marginalizado e do emudecido pelos processos históricos feitos “de cima” aparece nos escritos martianos ganhando contornos ainda mais específicos.

¹¹¹ YUPANQUI, Atahualpa. *Basta Ya!*. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **El Payador Perseguido**. Argentina: RCA Victor, 1963. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oRsnTAAfWP07ROBWbOLp3]. Acesso em: 06/2025.

¹¹² PUEBLA, Carlos. *Rompiendo Relaciones*. Intérprete: **Carlos Puebla y sus Tradicionales**. In: *Canciones Revolucionárias*. Cuba. BASF, 1962. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5urEbwPCPXHMLLuMHe66cD]. Acesso em: 06/2025.

não como prática ou discurso xenófobo ou mesmo de isolamento completo daquilo que era produzido *más alla* de seus agentes ou setores culturais e intelectuais estadunidenses (e europeus).

Neste trabalho, apesar da centralidade na cultura engajada latino-americana, importante realizar uma breve inflexão: em outras regiões, principalmente aquela que era vista com olhares tortos por muitos compositores, músicos e intelectuais *nossos*, os Estados Unidos da América, também se produziram personalidades relevantes que refletiram sobre a confluência entre cultura e poder, arte e a política¹¹³, como a filósofa e ativista Ângela Davis¹¹⁴. Da mesma forma, os Estados Unidos da América possuíram artistas engajados no meio musical, a partir de gêneros que promoveram uma *renovação sonora* desenvolvida entre 1950 e 1970, que recuperava os elementos do gênero folk em confluência com os cantos coletivos articulados aos “*spirituals* e *gospels* tradicionais utilizados nos cultos das igrejas” (2017, p. 87), como aponta Arantes¹¹⁵. “A música circulava entre as organizações e instituições militantes pelos direitos civis de afro-americanos porque as pessoas circulavam” (Arantes. 2017, p. 89), igualmente, carregando mensagens de denúncia e comprometimento político para com os sujeitos populares e trabalhadores

¹¹³ Angela Davis escreve sobre a relevância da arte engajada no período contemporâneo: “A arte progressista pode ajudar as pessoas a aprender não apenas sobre as forças objetivas em ação na sociedade em que vivem, mas também sobre o caráter intensamente social de suas vidas interiores. Em última análise, ela pode incitar as pessoas no sentido da emancipação social. Embora nem toda arte progressista tenha de lidar com problemas explicitamente políticos — na verdade, uma canção de amor pode ser progressista se incorporar certa sensibilidade em relação à vida de mulheres e homens da classe trabalhadora —, quero explorar especificamente os significados sociopolíticos evidentes da arte com o objetivo de definir o papel que ela pode representar na aceleração do progresso social” (Davis, 2016, p. 171). A filósofa expõe essas sensibilidades ao pontuar as resistências da cultura musical negra de seu país, abordando temáticas como o racismo, as injustiças sociais, a repressão policial, entre outras questões, no ato cultural progressista — a canção, o grafite, o cinema, pinturas, etc. Fala, não obstante, da relação desigual e intervencionista dos Estados Unidos na América Central na década de 1980 — período em que escreve seu artigo.

¹¹⁴ Não poderia de relegar um fato deveras curioso: no álbum conjunto “Silvio Rodriguez y Pablo Millanés”, lançado em 1975, a nona faixa é dedicada a ninguém menos que a “perigosa” e “subversiva” intelectual negra, em *Canción Para Angela Davis*, como os seus versos a caracterizam. Na canção, enaltecem a “mulher que coloca a ciência em seu altar”, aquela que provoca um “grito na noite” com “novas vozes, novas cores” em um “tempo de dor”. Falam dos ataques e repressão sofridas por Davis (a quem atribuem a alcunha de “hermana de la soledad”) pelas forças de segurança estadunidenses e nas “mil formas de calá-la” em seu próprio país — na autoproclamada “terra da liberdade”.

¹¹⁵ARANTES, Mariana Oliveira. O disco We Shall Overcome e a propagação de canções pró-direitos civis nos Estados Unidos. **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 85–101, 2017.

negros, inicialmente, além da massa de brancos empobrecidos pelas sucessivas crises econômicas, pela repressão policial e pela segregação racial.

Em plena Guerra Fria, as animosidades dentro do continente latino-americano, principalmente após a deflagração e vitória do processo revolucionário cubano, faziam da potência norte um alvo permanente de críticas – principalmente pelos atos percebidos como imperialistas perpetrados em nações ao sul, além da ingerência em assuntos domésticos de países alhures. As canções citadas, de Atahualpa Yupanqui e Carlos Puebla, são características deste momento. Por essa razão, reitero o não-isolamento de artistas e músicos norte-americanos para com os seus companheiros do sul. Exemplo disso foram as delegações estadunidense e europeia convidadas para o I Encontro da *Canción Protesta*, em Cuba, no ano de 1967. Nos dias que sucederam o encontro, além dos inúmeros representantes latino-americanos, como analisou Gomes (2013), 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!*. O encontro ainda recebeu, como convidados especiais, uma delegação da Frente de Liberação do Vietnã do Sul. (Gomes, 2013, p.151)

O encontro explicitava a importância da aproximação entre artistas engajados¹¹⁶ ao redor do globo em uma perspectiva internacionalista entre as redes de solidariedade que iam se fiando entre os continentes, parte de um projeto terceiro-mundista¹¹⁷ que se orquestrava sob a liderança de Fidel Castro, em Cuba. Nas palavras de Gomes,

¹¹⁶ Não fora por acaso que artistas explicitamente comunistas como Pete Seeger e Woody Guthrie, já nas décadas de 1940 e 1950, e, posteriormente, Bob Dylan, seriam lembrados em diferentes momentos como cantores de protesto dentro de um país que orquestrou uma “caça” a figuras artísticas consideradas “subversivas”.

¹¹⁷ Sobre o projeto terceiro mundista capitaneado por Cuba, conferir: PRASHAD, Vijay. **Uma história popular do Terceiro Mundo**. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2022.

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. (Gomes, 2013, p. 152)

Na perspectiva das diferentes vertentes das esquerdas latino-americanas, no entanto, a condição de subalternidade e dependência perante as ações geopolíticas entendidas como imperialistas povoavam o seu imaginário, as ações e os discursos – e a ingerência norte-americana nos países do Cone Sul durante o ciclo de ditaduras militares escancarou essa questão imperialista de maneira inequívoca.

Realizada a breve inflexão ao Norte, e frente a presença de um sentimento antiimperialista articulado à própria noção de América Latina e latinidade, com elas parasitava a maldição que “percorreria e definiria nossa condição de subalterno, ao mesmo tempo que configuraria a modernidade latino-americana como uma modernidade sempre inconclusa” (Svampa, 2023, p. 28), tão diferente dos grandes donos do mundo. E seria apenas na década de 1940 que alguns intelectuais começariam a refletir a respeito dessa latinidade de maneira ampla, rompendo com o ilustrado *criollismo* hispano-americano, ideia e imaginário que forjariam a nossa identidade e alteridades frente às potências do mundo. Luis Alberto Sánchez escreveria, em 1945, a obra “Existe América Latina?”, abordando a sua existência como “fundada em um elemento estranho à maioria da população”, isto é, a própria latinidade como característica endógena aos seus povos. Esse elemento estranho foi acompanhado de violências incontáveis, indo da América Latina ideal à crueza da América Latina real¹¹⁸. Já para Bruit, em diálogo com Sanchez, de forma incisiva, “a latinidade tem permitido à minoria branca pensar e até sentir que a América é europeia, e que os indígenas, negros e mestiços sofreram um processo de branqueamento” (2000, p. 10) – pensamento e sentimentos de inferioridade, de acordo com Svampa, que atravessam de modo exemplar parte da intelectualidade latino-

¹¹⁸ Sob o olhar sociológico de Florestan Fernandes, “quando se fala da ‘América Latina ideal’ não existem brechas com referência ao predomínio e à eficácia da ‘civilização ocidental moderna’. Quando se fala da ‘América Latina real’ as dúvidas surgem, pois, de fato, a maioria é excluída por inércia, efeito estático ou pela violência imposta de cima pra baixo” (2015, p.65).

americana desses anos. Quando a socióloga retorna aos filósofos Leopoldo Zea e Arturo Roig, apresenta uma síntese interessante dessa perspectiva:

[...] o ponto de partida da filosofia latino-americana é o questionamento do concreto, do peculiar, do original da América, da possibilidade mesma da filosofia, revelando por esse caminho tortuoso a compreensão de que seu existir é uma consciência marginal e mestiça. [...] Certamente a filosofia, em sua versão ensaística, propôs perguntas sobre a nossa particularidade histórica, na qual pesa sobremaneira o olhar do outro, o modo de nomeá-lo, questão que deixou uma pegada profunda no processo de construção do pensamento latino-americano, marcado pela consciência da marginalidade, pelo desenraizamento e, portanto, pela obsessão pela reflexividade. (Svampa, 2023, p. 28-29)

A confluência desses dilemas nas entranhas do pensamento filosófico latino-americano fora gestando certa consciência das barreiras a serem superadas, tal a obsessão pela reflexividade apontada por Svampa, acompanhada de um maior entendimento sobre os seus povos para além dos escritos oficiais e determinações de autoridades políticas e suas instituições – distantes das massas pobres, das classes trabalhadoras e dos grupos marginalizados como o indígena e o indo-mestiço, apontados como seres inferiores, vistos de cima para baixo pelas figuras brancas de mando, assim como as negras e os negros escravizados, os sujeitos pobres e marginalizados do campo e das malhas e margens urbanas. Altamirano, então, questiona: “havia racismo no latinismo? Sem dúvida: a invocação à raça de ascendência romana, às suas virtudes e aos povos bárbaros eram tópicos do discurso latinista” (p. 142). Se, para Bruit, o “nome América Latina se estabelece definitivamente após a Grande Guerra” (2000, p. 11), essa expressão acaba sendo associada intimamente ao conceito de subdesenvolvimento que aparece na década de 1950. Não por acaso, a América Latina passa a ser sinônimo de instabilidade política crônica; estrutura produtiva atrasada e arcaica, além da dependência econômica com os Estados Unidos e uma estrutura fundiária marcada pelo latifúndio.

No entanto, para além dessas percepções generalizantes, mas igualmente relevantes, observa-se que a questão do nome, da denominação, não é puramente semântica e normativa. Pelo contrário, “envolve realidades históricas concretas e específicas pertencentes ao século XX” (Bruit, 2000, p. 11), realidades explicitadas por Svampa como um “nervo exposto” do

pensamento latino-americano: a ideia de que o funcionamento do universo político não coincide, senão raramente e de maneira parcial, com as “vivências dos atores” (p. 30) – aqueles atores, como descreveu Sarlo, vitimados pela racionalidade imposta pelas estruturas da modernidade, como se passassem à margem dos processos históricos sempre galvanizados por caudilhos, gerais e lideranças eclesiásticas.

A partir da década de 1950, inicia-se na América Latina uma reflexão ampliada a respeito dos setores populares, sobre a constituição de seus povos e sociedades para além de perspectivas conservadoras e apartadas da realidade concreta dos mundos do trabalho, principalmente. Iniciam-se, finalmente, reflexões mais aprofundadas e críticas a respeito do continente. Coincidentemente ou não, compreendendo que essas dinâmicas terminológicas e filosóficas – assim como políticas – imbricam-se aos mais distintos campos e universos de sentido, como o da cultura popular, e a Nova Canção Latino-Americana vem a florescer igualmente no curso da década de 1950, quando compositores começam a se destacar sobremaneira, como a chilena Violeta Parra, o peruano Nicomedes Santa Cruz, o cubano Carlos Puebla e o argentino Atahualpa Yupanqui. Para Svampa, os populismos¹¹⁹ tiveram um papel crucial ao acrescentarem e aglutinarem as massas neste cenário: não são apenas a

¹¹⁹ São muitos os textos, artigos e obras advindos do pensamento social crítico brasileiro e latino-americano – incluindo aqui o campo da historiografia, especialmente a obra “Multidões em Cena: propaganda política no varguismo e no peronismo” (1998) – que abordam a temática dos populismos latino-americanos no correr do século XX, no entanto, dado o diálogo promovido nesta tese com as reflexões da socióloga Maristella Svampa, em obra recente e atualizada (2023), gostaria de sublinhar o que a autora compreende quando trata dessa categoria tão latente no terreno da *intelligensia* continental, tanto à esquerda como à direita. Svampa retorna para os principais intelectuais e acadêmicos que se debruçaram sob o termo e suas consequências múltiplas, chegando a uma conclusão própria que me parece palatável: “Em primeiro lugar, definimos o populismo como um fenômeno político complexo e contraditório, que apresenta uma tensão constitutiva entre elementos democráticos e elementos não democráticos. É próprio do populismo – como dizíamos em um texto escrito por Martucelli em 1993 e retomado em 1997 – possuir uma concepção dual da legitimidade, uma dose de excesso em relação à legitimidade da própria democracia e um déficit com relação à imposição autoritária. Com efeito, o populismo é uma tensão constante entre a aceitação da legitimidade democrática e a busca por uma fonte de legitimação que a excede – suplemento de sentido ou excesso que pode ser encontrado, de certa maneira, no seio de todo projeto democrático, mas que em geral não chega a substituir completamente a democracia procedimental e representativa. [...] e em grande parte responde à histórica necessidade de reparar prejuízos e recordar a distância entre representantes e representados, brecha consolidada durante um longo período de dominação liberal-conservadora, sob as ditaduras militares e, mais recentemente, com as reformas neoliberais dos anos 90” (2023, p. 521).

modernidade e a democracia que sempre aparecem como deficitárias e inconclusas; o mesmo ocorre com os próprios sujeitos sociais.

Tanto é assim que, em geral, a sociologia latino-americana teve dificuldades para pensar a heterogênea cartografia social a partir da ideia de atores sociais plenos (associada ao “grau de classismo”, ou seja, à possibilidade de ação autônoma, ou de classe). Burguesia, classe trabalhadora e as classes médias são consideradas atores apenas “pela metade” diante das condições estruturais das sociedades periféricas e da realidade da dependência, mas também ante à heterogeneidade – de origem – do universo social latino-americano, no qual abundam outras categorias reticentes a serem pensadas como atores plenos, desde indígenas e camponeses até trabalhadores na informalidade e desempregados (Svampa, 2023, p. 29).

É nesta quadratura que correntes do marxismo latino-americano tentaram compreender e classificar este povo tão complexo em sua diversidade, negociações e tensionamentos. Maristella Svampa cita Florestan Fernandes como uma referência especial que buscava, para além dessas classificações, enfatizar a maneira como o “capital se objetivava e se irradiava historicamente como força social” (2023, p. 29) na região, assim como no ofício sociológico de compreender os problemas de conceituação das classes sociais e setores populares com olhar crítico a respeito do capitalismo em localidades periféricas. Sob o capitalismo, para Fernandes¹²⁰, o conceito de classe deveria aparecer apenas onde esse sistema “avançou suficientemente para associar, estrutural e dinamicamente, o modo de produção capitalista ao mercado como agência de classificação social e à ordem legal que ambos requerem” (2021, p. 173). Portanto, entre os sedimentos temporais que soterravam o século XX no continente e, com eles, a violência permanente contra setores populares tão diversos ao marco do processo colonizador e adiante dele, dificuldades se escancaravam: a América Latina não contava nem com o “burguês conquistador”, nem com o “camponês inquieto”, nem com o “operário rebelde” tão apregoados em correntes políticas endógenas como se supunha prontamente, como aponta Svampa. As complexidades de se perceber os arranjos e rearranjos sociais são, então, escancarados, tanto na produção

¹²⁰ FERNANDES, Florestan. **As Classes Sociais na América Latina**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2021.

artística e no pensamento social, como nas tomadas de decisões e estratégias políticas.

Frente às complexidades teóricas, já na década de 1960, a América Latina tornava-se o espaço, o território, o mapa ideológico forjado pelos integrantes da Nova Canção Latino-Americana; criaturas sensíveis, criativas, mas atentas às bases de um constructo sociopolítico e demográfico de cinco séculos registrados nos fragmentos do passado e ruínas do presente defrontados pelos universos da política e da cultura engajadas: o “pequeno gênero humano” produzido nas interações e relações desiguais entre potentados minoritários e as massas serviçais, marcadas pela colonização e a superexploração do trabalho, mas enredados também nas tramas de “sociedades novas”, dinâmicas, *cambiantes*, em potencial: ideia, imaginário e discurso que fora, como apontou García Márquez, cada vez mais semeado de dúvidas, a não ser nas artes e nas letras, como demonstraram esses compositores, músicos e intérpretes:

Talvez seu destino épico seja continuar procurando para sempre a sua identidade, o que será um sinal criativo que nos faria diferentes diante do mundo. Maltratada e dispersa, e ainda sem acabar, e se sempre à procura ética da vida, a América Latina existe. (Márquez, 1995)

Em 1962, Nicómedes Santa Cruz lança o álbum “Décimas Para América”¹²¹, e, nele, a segunda faixa intitulada *Madre Americana* parece complementar a sua canção narrada e analisada – *América Latina* –, explicitada no início deste subcapítulo. Através da uma entonação potente, peculiaridade de seu vocal grave e bastante característica do cantor – com apontamentos satíricos e denunciante vocalizados de maneira cômica, como se risse das tragédias e dos traumas –, aponta para a figura materna, a mãe americana, a mulher que dá à luz os filhos deste continente como aquela que detém uma “missão abnegada”: *concebe a justiça humana/ e gera a Revolução*. Entre versos, o seu canto narrado torna-se uma ode à mulher latino-americana: a “mulher heróica”, a “mãe *costeña*” e “serrana”, a “mãe de nossa Amazônia”, o

¹²¹ SANTA CRUZ, Nicomedes. *Madre Americana*. Intérprete: Nicomedes Santa Cruz. In: **Décimas Para America**. Peru. MGP, 1962. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2FOdrWdnHLLwQVB6sV4vR>]. Acesso em: 06/2025.

“motor da pátria” é a mãe americana. Se todas as práticas laborais escrutinadas nesta tese ganharam notoriedade e são tematizações constantes no repertório da Nova Canção, o trabalho doméstico exercido pela mulher, aquela figura que permanece nos lares na *ausência cotidiana/ que fazemos enquanto trabalhamos*, mantendo a “casa intacta”, evidencia a complexidade dos mundos do trabalho no continente como entoa Santa Cruz.

Essa mãe litorânea e montanhosa concebe, para o compositor, a justiça humana: *mãe que para a criança em seu peito/ em vez de dizer 'papai'/ o faz gritar 'Liberdade/ e saiba de seu direito*. Os versos repetem-se e a figura torna-se uma vez mais aquela que gestará o processo revolucionário que alterará a ordem das coisas e garantirá um porvir digno aos seus. Do canto sensível de Santa Cruz surge a mulher latino-americana trabalhadora, indivíduo que não está apenas nos parques industriais e campos a semear *abajo el sol*, mas nos interiores dos lares, labutando igualmente: raça e gênero se encontram, por fim¹²².

Para além dos postulados basilares do pensamento social crítico latino-americano em sua busca hercúlea pela identidade dos povos do continente, na sua grande maioria promovidos por homens brancos vinculados às altas posições do mundo ilustrado, das letras e da inteligência, a Nova Canção Latino-Americana operou como uma produtora de conhecimentos na busca por conhecer e transformar esse território na contracorrente. Assim como escreveram tantos autores, filósofos e pensadores destas terras, através de uma articulação criativa que produziu tal artefato, Nicomedes Santa Cruz, essa criatura sensível originária do Peru, fez nascer a América Latina gestada na mulher mestiça, indígena, negra, pobre e trabalhadora.

¹²² Nas palavras da filósofa brasileira Lélia González, refletir sobre a “divisão sexual do trabalho sem articulá-la com a correspondente ao nível racial é cair em uma espécie de racionalismo universal abstrato, típico de um discurso masculinizante e branco” (2020, p. 129), fundamento apreendido por Santa Cruz nos versos da canção. Por conseguinte, “falar de opressão à mulher latino-americana é falar de uma generalidade que esconde, enfatiza, que tira de cena a dura realidade vivida por milhões de mulheres que pagam um preço muito alto por não serem brancas” (2020, p. 129), lembra González. (GONZÁLEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**: Ensaios, intervenções e diálogos. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020).

CAPÍTULO II

ESTE ES MI PUEBLO!: FIGURAS POPULARES NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

2.1 A NOVA CANÇÃO, ADENTRANDO O MOVIMENTO

A *Nueva Canción Latino-Americana*, ou a sua abreviação, *Nueva Canción*, guarda características próprias quando observada com uma atitude continental e transfronteiriça, assim como particularismos singulares ao ser estudada a partir de suas correntes regionais de renovação sonora observadas a partir de dinâmicas nacionais comparadas. Como um movimento cultural engajado imbuído do espírito epocal latino-americanista, ela está permeada de acontecimentos históricos relevantes, e alguns deles definitivamente passaram para a história da canção popular latino-americana como marcos: encontros e festivais, lançamentos de álbuns e manifestos artísticos vividos em uma conjuntura politicamente tensionada, em especial, sob o ciclo de ditaduras militares transcorrido na América Latina entre o final da década de 1950 e início de 1980. Não obstante, quando focalizadas as suas características históricas a partir de suas correntes de renovação nascidas nos países do Cone Sul, assim como aqueles mais ao norte, como as do México e Venezuela até os da América Central¹²³, emerge uma percepção ampliada e totalizante dos fenômenos.

Destacados os anos de seu florescimento, desenvolvimento e auge, o movimento não fora coeso, mas heterogêneo, difuso e plural. Em uma perspectiva dialética, a Nova Canção não apenas nascera dos flancos da cultura dos interiores e dos espaços da canção popular hibridizadas e massificadas como fora uma força motriz para transformá-las, realizando a crítica e a denúncia daquela realidade através de suas composições. A sua cronologia não é estanque, tendo em vista que muitas de suas raízes provêm de compositores e músicos da década de 1950, como a chilena Violeta Parra e o argentino Atahualpa Yupanqui, e seus expoentes reconhecidos internacionalmente continuaram carreiras sólidas nas décadas em que o movimento arrefeceu,

¹²³ Espaço que ganhou destaque entre as décadas de 1970 e 1980 em razão da conjuntura de rupturas revolucionárias e tentativas de contrarrevolução promovidas por forças estrangeiras, sendo os casos da Nicarágua e de El Salvador os mais característicos.

ainda em 1980, tal como o espírito de época que o sustentou no passado desintegrou-se. Por essa razão, o movimento ganhou importância e se desenvolveu com maior intensidade nas décadas de 1960 e 1970, especialmente. Não obstante, observado de maneira transfronteiriça e comparativa, na busca de similitudes e diferenças entre os artefatos culturais produzidos neste momento, a sua constituição e desenvolvimento na segunda metade do século XX encaminhou-se em consonância com inúmeros movimentos culturais e políticos constituídos por agrupamentos de artistas, compositores, intérpretes, poetas, jornalistas e intelectuais, diretores de cinema e de teatro, assim como na literatura, que tomaram para si a temática e ideal latino-americanistas como eixo central de suas produções.

A ênfase no novo dentro da canção popular é reflexo da realidade histórica experimentada pelos artistas, músicos e compositores daquele momento: ela demarcava os limites temporais, expandia horizontes e possibilidades, apresentando novas peças musicais no âmbito da canção – constituindo e revestindo-a de um comprometimento social ativo. Tal ênfase não seria encarada como uma negação completa do passado, mas com vistas a superar os dilemas que os artistas suscitavam em sua palavra-cantada, assim como produzir novas sonoridades, harmonias e ritmos nos trilhos da utopia, da construção de uma sociedade ideal – anticapitalistas, primordialmente. Essas vozes não estavam isoladas, mas refletiam, compunham e travavam diálogos importantes não apenas a respeito do campo musical e de seus desdobramentos em uma realidade cada vez mais midiaticizada, mas sobre os destinos do continente latino-americano e de suas sociedades. Por essa razão, o novo em sua denominação buscava nas raízes do popular, do que se entendia como folclórico, nos elementos da oralidade, da tradição e dos saberes populares, vinculando-se ao inovador processo de massificação da mensagem/conteúdo com o objetivo de chegar às grandes majorias, às massas marginalizadas que estariam, não por acaso, presentes como protagonistas de seu repertório: as vítimas da racionalidade moderna-ocidental.

No campo musical, seus agentes propunham uma renovação técnica, sonora e poética no fértil campo da canção popular através de manifestos escritos, festivais universitários, apresentações musicais ligadas a projetos político-eleitorais, além da produção de álbuns e compactos inaugurais sob selos

próprios e independentes (vinculados às gravadoras RCA Victor, Odeon, EGRAM, Dicos Pueblos, etc.), solos e em conjunto. Inseriram instrumentos modernos e eruditos como o piano e o violino em confluência com instrumentos de percussão tradicionais, como as múltiplas flautas andinas, o *cajon* peruano e os bombos a batucar, como o *bombo legüero*; fizeram uso das potencialidades de vozes acompanhadas de um violão sólo sempre enfático aos versos que muito se assemelhavam às poesias cantadas, como as cantigas trovadorescas; experimentaram a entrada da guitarra elétrica mesmo sob campanhas contrárias aos estrangeirismos vindos do Norte; não obstante, ainda na década de 1950, com a coleta e compilação de canções de lugares remotos, do contato com a cultura oral dos interiores e das periferias do continente, recuperaram composições de cantos que se agarravam a elementos tidos como folclóricos, ainda renegados e malvistas pela cultura hegemônica ou dominante, tratando de modificar posicionamentos e alterar percepções a respeito do que era encarado como cultura e canção populares até então.

Artistas em geral, compositores, músicos e intérpretes, mas poetas, literatos e diretores de cinema e teatro que manejavam e instrumentalizavam essas canções em suas produções cinematográficas e teatrais, reconheciam na canção popular engajada as parcelas de novidade que o repertório da música moderna, massiva e midiaticizada proposta pelas correntes regionais de renovação traziam consigo. Do Uruguai, o compositor e músico Daniel Viglietti compôs uma ode a esta nova perspectiva sonora em *Canción Nueva*, sexta faixa do álbum “Trabajo de Hormiga¹²⁴”, lançado já na década de 1980, momento de arrefecimento e desintegração do fenômeno em âmbito continental. Viglietti, em uma gravação ao vivo, entoando com o dedilhar no violão – instrumento que é convertido em personagem ativo da canção –, compõe ser muito difícil afinar as cordas de seu instrumento, organizar as “seis cordas unidas” como se estivesse preparando-se para a batalha, uma luta em que o violão torna-se “arma” em combate. Nos versos iniciais, a canção entoada torna-se, ela também, uma “luta de sons opostos”, abrindo caminhos e “cantando a vida”.

¹²⁴ VIGLIETTI, Daniel. Canción Nueva. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Trabajo de Hormiga**. Uruguai. Orfeu, 1984. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Om2jzGoulwVR1R8PX4Zgm]. Acesso em: 06/2025.

Apesar de muito cantar, para Viglietti, o todo realizado ainda é muito pouco: tão pouco, garante o uruguaio de maneira nostálgica. Neste momento, o compositor reitera o posicionamento da maioria dos artistas engajados apontados como cantores de protesto, pois a canção que entoia ao ouvinte *não é o canto sonoro dos protestos*, como muito se anunciou, mas *é um corpo em partes que nunca se juntam/ e que tanto choramos* – e mesmo assim, ainda é “muito pouco”. Os versos de *Canción Nueva* são compostos em homenagem aos mortos caídos, aqueles que nos dão vida através da rememoração; são versos que abraçam aqueles que “compartilham a louca esperança” de transformação da realidade como bússolas ou flechas tão necessárias ao momento presente da canção, como objetos de orientação. Rememorar os seus mortos a partir de seus versos converte-se em luta contra a dor, o esquecimento e o medo, sentimentos tão presentes em uma América Latina sob regimes autoritários das décadas de 1960 e 1970, que enfrentaram (e ainda estavam enfrentando à época da gravação) distintos países do continente.

O uruguaio compõe uma breve história da Nova Canção Latino-Americana com base em seu poético poder de síntese, entre versos ora pesarosos, ora otimistas de uma canção com a duração de apenas dois minutos e cinquenta. As décadas de florescimento e auge do movimento são descritas como anos de luta, e mesmo assim lutou-se tão pouco, lamenta. Suas reflexões misturam-se com fortes lembranças, memórias traumáticas de um continente que observa “você olhar os corpos que o rio traz” de maneira a entender que a derrota se impôs, por certo, aos menos aos que sonhavam, esperançosos, por uma Pátria Grande integrada e emancipada. Afinal, indaga em versos: quanto custa esta canção nova? A crítica às classes dominantes e senhoriais é incisiva ao responder tal pergunta: “da derrota, criar a primavera”. E, apesar da realidade adversa à utopia, entre noites sem dormir, com os olhos abertos, Viglietti se atenta a estes sonhos que tornaram-se grande pesadelo *em que os enormes abutres abusam das feridas parciais do povo*. No entanto, é deste substrato que nasce a Nova Canção. Daniel Viglietti lança um aviso a contratempo: é da derrota que nasce a primavera, que nasce a esperança.

Frente às reflexões propostas até o momento em confluência com a canção de Viglietti, sublinho e reitero a vastidão de um repertório com vozes plurais, muitas vezes em uníssono. A Nova Canção Latino-Americana como

fenômeno histórico continental reconheceu no seu interior a singularidade das correntes regionais tal qual se propôs no início, com o mesmo espírito aglutinador que a sustentou: a apreensão crítica das identidades sociais e nacionais e dos sujeitos latino-americanos na sua diversidade e, por fim, a busca pela integração, união e emancipação de seus povos. Para tal, das raízes que brotaram nos mais distintos países do continente, floresceram e se desenvolveram os galhos desse imenso entroncamento. Cada região experimentou e viveu a Nova Canção Latino-Americana à sua maneira, em constante diálogo e contato entre suas figuras mais proeminentes, promovendo não apenas a canção popular engajada, mas forjando identidades, defrontando-se com as especificidades e peculiaridades de cada localidade musicada.

2.2 CORRENTES REGIONAIS DE RENOVAÇÃO SONORA

Ao abordar a Nova Canção, refiro-me, portanto, a um momento histórico que produziu potencialidades, sensibilidades e formas de compreensão a respeito da América Latina da segunda metade do século XX, abarcando, com propriedades mais concretas e estáveis, diferentes vertentes de renovação musical surgidas na década de 1960, como o Novo Cancioneiro Argentino, a Nova Canção Chilena, a Canción Protesta Uruguaia, o Canto Nuevo Mexicano, a Canción Protesta Venezuelana, a Nova Trova Cubana, e, no Brasil, guardadas as aproximações e distanciamentos, a Música Popular Brasileira em sua vertente engajada. Esses movimentos de releitura e hibridizações articuladas às lutas sociais e políticas no restante do continente abriu um leque de possibilidades para as inúmeras comparações que podem ser feitas, como a pontuação de casos particulares que marcaram determinada corrente ou perspectiva dentro de uma ótica ampliada, comparativa, conectada e entre-fronteiras (Gomes, 2013). Acredito ser possível agrupar na análise um repertório próprio de canções como fragmentos sonoros integrantes da Nova Canção, assim como designar este fenômeno com esta denominação específica, não como uma forma de aprisionar a canção popular a um estilo ou vanguarda ou até mesmo reduzir a canção e a palavra-cantada engajadas apenas a suas correntes artísticas nacionais.

A partir das correntes de renovação em constante diálogo, essas canções fluíram e transpassaram as suas localidades geográficas deslocando-

se mediante as vozes e o canto coletivo de um continente que conheceu, na hibridização cultural e na mestiçagem musical, uma constituinte de sua formação histórica – sempre de maneira conflituosa e tensionada. Pesquisadores como Gomes de Souza abraçaram a apreensão da Nova Canção para além de um gênero musical específico ou como uma vanguarda de gênios e radicais políticos que se plasmava aos movimentos políticos e sociais da América Latina do período, com o intuito de complexificar o campo e evitar o simplismo no apontamento de canções de protesto, na assimilação das novas expressões musicais surgidas no período.

Não obstante, como realiza González ao apontar para o espírito de época latino-americanista, Darío Tejeda aponta para uma grande tradição americana no que concerne à música e à cultura, apresentando o movimento como um fenômeno histórico único pelas singularidades presentes no continente à época – a mesma categoria é utilizada por Pablo Palomino em suas reflexões sobre a “invenção da música latino-americana”¹²⁵. Tejeda explicita as barreiras históricas, assim como faz Gomes, sobre as quais passaram os seus compositores, intérpretes e músicos vividos no período de Guerra Fria, entre processos revolucionários e tentativas abortadas de transformação da realidade, assim como movimentos mais atuais, como aqueles referentes aos direitos humanos de maneira geral até a queda do Muro de Berlim em 1989 e o fim do chamado socialismo real.

Neste período, o movimento¹²⁶ teria abarcado “processo históricos paralelos e convergentes nas tramas do poder e do contra-poder, de cultura e contra-cultura” (Tejeda, 2017, p. 73), havendo um nexos causal entre o que ocorria no continente e as aspirações de mudança e transformação que se desenrolavam na Europa e nos Estados Unidos, citando o Maio de 1968 e o movimento por direitos civis nos EUA. Para Tejeda, os integrantes da Nova Canção assumiram uma posição crítica perante o passado da região, “reivindicando às vítimas [desse passado] com atos de justiça ante o seu

¹²⁵ PALOMINO, Pablo. **La Invención de la musica latinoamericana**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021.

¹²⁶ A perspectiva de Darío Tejeda recai na chamada “história conectada”: mais que uma simples comparação de carreiras, acontecimentos e singularidades, almeja compará-las e conectá-las em busca de uma explicação geral e totalizante do fenômeno. Portanto, para o dominicano, a história da Nova Canção Latino-Americana se desenrola por toda a metade do século XX, e não apenas nas duas décadas subscritas, 1960/1970.

sofrimento” (p. 73). É neste momento que surgem os protagonistas do repertório: não os músicos nem os compositores, mas aqueles sujeitos que teriam sido vitimados tanto pelo passado colonial como pelo presente autoritário dos regimes militares e de suas contrarrevoluções, os sujeitos populares e trabalhadores, além de apontarem para as censuras, marginalizações e exclusões de seus agentes do campo criativo, enfrentando poderes coligados, dos Estados nacionais e das forças do Mercado.

Com leitura feita nessa chave, os artistas do movimento defrontavam-se com diferentes passados que urgiam serem desnudados, instrumentalizados e acionados no presente, libertando-o de seu exílio¹²⁷ na conjuntura autoritária e ditatorial, nos atos imperialistas, no subdesenvolvimento, na dependência e na superexploração do trabalho, processos históricos umbilicalmente conectados como aqueles originados de temporalidades mais distantes, como a conquista, a colonização, a escravização de povos inteiros e a concentração de poder e riqueza nas mãos de grupos minoritários. Os processos de industrialização e urbanização acelerados no século XX, a modernização e massificação da cultura não teriam, para Tejeda, impedido que compartilhassem os seus agentes de um universo ilustrado e “excessivamente crítico” perante o próprio projeto da modernidade (2017, p. 75). Tejeda defende que a Nova Canção propunha um futuro dignificante e uma utopia para os seus protagonistas, ainda que assuma a razão “como critério, cavalcando sobre a emoção para produzir uma inversão da realidade, que conduz à fantasia e ao sonho sobrepostos a crueza da realidade social” (p. 75).

2.3 O PALIMPSESTO TOTAL

Três pontos elementares marcam a argumentação de Darío Tejeda a respeito do que entende ser um palimpsesto total (não o movimento em si, mas as canções que o integravam), o substrato daquele fenômeno: o objeto-canção, a música inserida em um álbum, no LP, no compacto, esse palimpsesto se divide entre o social, o sonoro e o literário.

¹²⁷ SAFATLE, Vladimir. Livrar o passado de seu próprio exílio: autoctonia e melancolia social. In: **O Circuito dos Afetos**: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

O palimpsesto em si seria essa contínua reconstrução de um artefato, uma composição, um pedaço da cultura constantemente reinventado: um contínuo processo de reinvenção com novas vozes e vozes conjuntas; gravações e regravações; o impacto das tradições literárias, orais e sonoras dos mais diversos países que enriquece e altera a percepção do fenômeno, deixando de considerá-lo apenas como gênero musical ou mera canção de protesto, complexificando-as. Há, nas composições e nos arranjos sonoros, uma contínua escrita e reescrita dos processos históricos, de suas sociedades e de sua cultura, assim como das próprias versões gravadas e regravadas de seu repertório em permanente transformação – *cambia, todo cambia*¹²⁸, cantou Mercedes Sosa –, resultando em novos artefatos, novas entoações, ritmos e frequências.

Ao escrever sobre a primeira parte – o palimpsesto sonoro – Tejeda evoca a tradição oral, a fonte de muitos artistas como Violeta Parra e Atahualpa Yupanqui ainda nos anos 1950, e seu entendimento sobre o “folclore”; as distintas sonoridades e instrumentos musicais advindos do candomblé, dos setores outrora escravizados (dos cantos escravos) e das populações originárias, assim como de gêneros modernos como a bossa nova, o *jazz*, elementos do rock e do folk: “a prática sonora dos artistas vinha do ‘antigo costume de trovar’”. Tal prática, filha da tradição, de tempos que não conseguiriam ser medidos, é inovada pelos elementos técnicos da modernidade, resultando nos novos cancioneros. Por isso, a Nova Canção, este amálgama entre o tradicional e o moderno, é alçada às largas tradições sonoras e literárias, populares e nacionais do continente: entre vestígios de poemas, saberes tradicionais, sonoridades e ritmos ritualísticos, narrando “histórias inconclusas” e conservando as “peculiares cores do povo”, ela se impõe como um fato histórico marcante da cultura popular através dos sons. Neste momento, Tejeda utiliza o conceito de hibridização¹²⁹ para descrever as canções do movimento –

¹²⁸ Cantou a intérprete Mercedes Sosa em “Todo Cambia”, quinta faixa do álbum “Será Posible el Sur?” (1984), explicitando as mudanças e transformações no continente.

¹²⁹ Debruçando-se nesta categoria de acordo com Herom Vargas, “na história da música popular na América Latina, escalas e ritmos foram adaptados, instrumentos foram tocados de novas maneiras, e o que era aristocrático tornou-se plebeu, rituais sagrados se misturaram a práticas mundanas, distintos materiais começaram a ser utilizados na construção de instrumentos, novos nomes foram colocados em gêneros em gestação, e assim por diante” (2007, p. 67).

categoria que fora cara para os intelectuais latino-americanos a partir dos trabalhos de García Canclini¹³⁰ entre os anos 1980 e 1990.

Em razão dessa mescla ou mestiçagem sonora, a Nova Canção seria um movimento contraditório e paradoxal: ela apresentaria o ingresso da América Latina na modernidade, revelando primordialmente o seu reverso (o lado B da modernidade latino-americana), que seriam as reações populares ante os discursos do progresso, a permanente tensão e conflito com os costumes e tradições locais por membros da elite, utilizando-se dos recursos da própria modernidade para opor-se a ela (as tecnologias capazes de massificar a mensagem de transformação da realidade). Esse artefato híbrido – a canção – vem carregado de transformações e inovações acometidas por toda a cultura musical do Ocidente, o que demonstraria o fato de não estarmos isolados musicalmente. Ademais, esses sons trariam uma mensagem, um conteúdo para além das melodias usuais até então tocadas nas rádios e concertos.

Quando Tejeda afirma serem essas canções também um palimpsesto social, recai em uma argumentação controversa e sensível, mas não menos relevante: a Nova Canção restituiria o “clamor dos doentes”, convertendo-se em “voz dos sem voz” (2017, p. 75), falando e cantando pelo povo e pelas classes trabalhadoras abafadas pelos poderes instituídos. O movimento representaria “os grupos sociais marginalizados ou excluídos do sistema de poderes” (p. 75),

¹³⁰ As culturas populares, até a segunda metade do século XX, eram entendidas como “arcaicas” pelas classes dominantes (assim como as forças de mercado, a indústria cultural, e mesmo, por uma ironia, pelas forças intelectualizadas e elitistas da esquerda acadêmica, como aponta Jameson (1980, p. 15), assim, com aquilo que era possível ser adquirido e processado dos “progressos” dessa modernidade: mesclas que colidiam e misturas tensionadas a partir da desterritorialização (a perda da relação ‘natural’ da cultura com os territórios geográficos e raciais) e a suas realocações no espaço e tempo “modernos”, agora modificados. Em meio a esses embates, García Canclini não questiona o conceito de “classe” (caro à análise), mas afirma que essas alterações conflitivas não dissolveram os antagonismos e combates sociais, havendo, sim, um cruzamento maior, mais complexo, de identidades entre os grupos antagônicos em enfrentamento – a interpenetração crescente entre “alta cultura” e “baixa cultura”, de acordo com Jameson (1980, p. 7). Portanto, a partir dessa hibridização cultural – mesclando o simbólico com o prático, a arte com o poder – viveríamos uma intensa e expansiva burocratização e mediação da esfera pública nos tempos atuais. Uma teatralização dos processos políticos que pode ser vista atualmente com o crescimento exponencial e vertiginoso da esfera virtual em detrimento da vida concreta. Ao deparar-se com a história recente do continente, Canclini aponta para as ditaduras militares latino-americanas como as responsáveis pelo desaparecimento do espaço público conflitivo a partir da lógica repressiva, sufocando lideranças e movimentos, assim como critica as democracias representativas (liberal-burguesas) por abraçarem essa verve teatral e midiática das tensões públicas, dando lugar à mídia e às finanças como mediadoras do espaço cidadão – as plataformas e suas redes sociais estão aí para mostrar que o autor tem razão.

demonstrando a sua estreita relação com os movimentos sociais e políticos, assumindo atitudes de denúncia e compromisso perante os sujeitos populares, uma perspectiva de luta por mudanças nas sociedades da América Latina.

González, ao analisar o processo de formação da musicologia crítica latino-americana no correr do século XX, aproximou-se desta problemática que, a partir do que redigiu Tejeda, gostaria de ponderar: pode-se falar (e cantar) em nome dos subalternos, oprimidos e marginalizados? Não obstante, por essas canções serem as expressões de uma época, algumas temáticas históricas outrora abordadas, elementos constitutivos da modernidade latino-americana, são reiteradas. Por isso, quando volto à questão de González, se se pode falar em nome dos subalternos, o chileno não trata de responder a indagação rapidamente, mas esclarece que, se é prudente ou não falar em nome desses sujeitos e grupos à margem do sistema econômico e das estruturas políticas e sociais, “em todo caso está claro que se pôde cantar em nome deles” (González, 2011, p. 77). Neste ínterim, fala-se tanto na autonomia de um poeta perante a sua construção, a poesia, que nos esquecemos muitas vezes que estes sujeitos estavam vinculados às ideias e enfrentamentos de suas específicas realidades históricas. Eles não estão apenas imbuídos ou contaminados pelo espírito latino-americanista de seu tempo, mas tinham consciência dele, travando combates dentro de correntes e movimentos na contramão de um pensamento e práticas hegemônicas no campo cultural engajado.

Quando cito os compositores, artistas ou músicos da canção popular, aponto para esses sujeitos partícipes da Nova Canção como poetas de seu tempo, aqueles que maneжaram o constructo poético fruto de uma reflexão crítica da realidade para a linguagem musical, mostrando a eficácia e o poder dos símbolos e das forças estéticas na concretude material da vida. E foi nesses constructos literários e sonoros, nessa palavra-cantada, que foram compostos o homem e a mulher operários e camponeses, sujeitos e grupos até um dado momento ausentes dos textos musicados, indivíduos relegados às margens ou à exclusão, à miséria, à labuta e a um cotidiano de sofrimentos e resistências perante ele, o que trouxe perplexidade aos artistas engajados daquele momento.

Esses coletivos adentram às canções latino-americanas da segunda metade do século XX como protagonistas de um porvir, um destino histórico. Da mesma maneira que o pesquisador latino-americano está preocupado – e

engajado – na apreensão desses sujeitos, em suas práticas e na sua existência, o artista o colocou, no passado, em destaque. Quando González se debruça nos componentes sociais dos chilenos da década de 1960, ensina ser esta uma prática entre fronteiras: “agora, já não se recorria à música em um gesto nacionalista, e sim americanista, expressando um sentimento de união ante a hegemonia do capitalismo e de solidariedade com o oprimido” (2011, p. 170), expressos no complexo universo da música popular. Mas regresso, antes de mais nada: é prudente falar por aqueles descritos como os “sem voz”? Se Aguirre Rojas¹³¹ aponta para a ciência histórica como aquela capaz de “fazer com que todo o mundo escute sua voz” (2007, p. 72), recuperando sistematicamente o “eco do oprimido” através de seu ofício, a partir do universo da cultura engajada, assimilar como emerge esse sujeito oprimido na canção, como são inseridos e compostos na palavra-cantada passa a ser um desafio.

Esses sujeitos, frutos de um projeto de modernidade que começa, para nós, com a Conquista, a colonização e a expansão do modo de produção capitalista nos trópicos, tornam-se significantes de um discurso moderno. Essas figuras vitimadas pela racionalidade burguesa, como apontou Sarlo e Tejeda, operários e camponeses, e, em muitas situações, marginalizados e excluídos dentro desse sistema, centrais na construção material dos monumentos da modernidade, foram colocados como a ponta da lança de um projeto contra-moderno, contra-hegemônico e anticapitalista abraçado pela Nova Canção, reflexão derradeira proposta adiante em **“Operários e Camponeses na Contramodernidade musicada”**.

Por fim, o terceiro eixo da argumentação de Tejeda recai no palimpsesto literário, aproximando a Nova Canção daquilo que entende ser uma poesia na chave popular, recuperando composições poéticas do continente, transformando-as em peças musicais, demonstrando a “validade criativa da oralidade expressada na palavra” (2017, p. 76). Seria uma “recuperação da oralidade como forma imaterial da escritura, convertendo os textos em relatos memorizados pela tradição”, prática advinda de artistas como Violeta Parra. Essa aproximação com o campo musical, embebido no fator popular, aproxima-se de figuras-chave da literatura latino-americana como os chilenos Pablo

¹³¹ ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Antimanual do mau historiador**. Ou como se fazer uma boa história crítica? Londrina, Ed. EDUEL, 2007.

Neruda e Nicanor Parra, o uruguaio Mario Benedetti¹³², os cubanos José Martí¹³³ e Nicolas Guillén, o brasileiro Vinícius de Moraes, além de outras figuras proeminentes do cenário literário daquele momento, como o romancista colombiano Gabriel García Márquez¹³⁴ e o poeta argentino Júlio Cortázar.

A perspectiva latino-americanista compartilhada pelos integrantes da Nova Canção abraçaria esse espírito de época (a “época de ouro” das ciências sociais) latente na academia, no cinema, nos teatros, nas redes literárias, como evidenciam as suas composições, com o intuito de construir os seus versos – sem bairrismos ou provincianismos de nenhuma sorte, esses artistas teriam diante de si a História do continente, com H maiúsculo, confrontando os estados psicológicos e o tempo psicológico de seus povos, sobre os quais escreve Squeff e Wisnik (1982). Tais processos históricos contaminariam os poros sociais latino-americanos, e foi a partir deles que emergiu a sua crítica contundente daquele presente, com vistas a construir as possibilidades de outro futuro.

Por isso, todo o processo de composição de um artefato cultural “não se trata de uma barreira de resistência a uma avalanche deletéria” (1982, p. 97) frente aos contínuos massacres e genocídios históricos, mas de uma confrontação com esses passados traumáticos, acionando-os ao musicá-los. Para Tejeda, nessas composições, o poema não é apenas vocalizado pelo canto do artista – no ato corpóreo e performático da entoação –, mas é enriquecido com uma composição musical que agrega valor à melodia e à sua forma poética, classificando-o como um “ato metafísico” inspirado nos poetas e literatos latino-americanos (coincidentemente, Luiz Tatit escreve¹³⁵ sobre o processo de musicalização da fala que corresponderia a um “ato ritualístico” vinculado à

¹³² BENEDETTI, Mário; VIGLIETTI, Daniel. **A Dos Voces**. Uruguai: Orfeo, 1987. Disponível em: [http://open.spotify.com/intl-pt/album/4CLuSJQw8GAcBDFn5T4cy]. Acesso em: 06/2025.

¹³³ MILLANÉS, Pablo. **Pablo Millanés Canta a José Martí**. México/Cuba: Discos Pueblo, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/1XjRYodww9D2LyrjMLiqwp]. Acesso em: 06/2025.

¹³⁴ Os autores brasileiros Ênio Squeff e José Miguel Wisnik apontam para a obra de García Márquez como um exemplo dessa relação profícua: “Os resultados não são apenas artísticos. O que García Márquez deslinda é uma realidade inquestionável: que os nativos latino-americanos, afinal, impõem ao mundo reificado sua cosmovisão muitas vezes fantástica. Embora não consigam modificá-la, já que são impotentes para tanto (e certos exércitos latino-americanos estão aí para garantir a ‘modernidade’ à custa de tantos assassinios quantos forem necessários), não há dúvida de que a sua resistência compõe um quadro alucinado onde não faltam soluções tanto mais inventivas quanto maior é a repressão do mundo tecnológico” (1982, p. 97).

¹³⁵ TATIT, Luiz. A construção do sentido na canção popular. **Língua e Literatura**, n. 21, p. 131-143, 1994/1995.

racionalidade pelo ato composicional, recuperando emoções contínuas ao entoá-las). Há, portanto, uma simbiose entre poesia e música nas estruturas mesmas das canções que integram o fenômeno. Elas se fundem e se reorganizam de maneira que as fronteiras sejam dissolvidas, tornando-as peças culturais de resistência, de memória e reflexão sobre o continente.

Nesta toada, ainda sobre esse latino-americanismo e o ideal internacionalista que remonta à José Martí e outros pensadores unionistas, Ángel Rama explicita esse espírito de época que teria contaminado a cultura e sociedade latino-americanas com ênfase na literatura. Sobre as transformações culturais, aponta para as mudanças de perspectivas que reconheciam a vivacidade das dinâmicas populares que são engendradas nessas criações. Reconhece o complexo cultural que teria se tornado o próprio continente, observando na figura do artista o seu “dom sutil para registrar em seu trabalho concreto de criador a orientação mais profunda do fenômeno civilizador” (2001, p. 63).

José Martí, a quem Rama se refere, escreve no final do século XIX sobre o papel do artista e a sua conexão com o povo. Critica os limites impostos pelo “nacionalismo cultural” e clama por uma integração de seus sentidos: “trabalho que não será fácil, mas é necessário para estabelecer as diferentes bases civilizadoras” (2001, p. 63). Já Rama, ao redigir ensaio na mesma perspectiva teórico-política que a *Nuestra América* de Martí, aponta para a necessidade dos encadeamentos de diferentes contribuições, dos lugares mais remotos desta “terra americana única” enfatizando o espírito de época que marcava esses sujeitos e a urgência de se conectar diferentes tendências estético-políticas para uma maior compreensão de nosso passado, com vistas a superar a suas mazelas.

Dividida, fragmentada e isolada durante vários decênios, é admirável observar que atrás de cada uma dessas cercas havia homens que lutavam num mesmo sentido, e que o quebra-cabeça das nacionalidades e do isolamento não impediu o desenvolvimento de processos civilizadores similares, poderosos entroncamentos em torno de renovadoras ideias – forças que aglutinam um continente. (Rama, 2001, p. 63)

Rama não está apenas abordando a esfera literária isolada do complexo cultural, a sua especialidade, mas ampliando a ideia de cultura latino-americana,

tornando-a complexa e politizando-a. Como lembraram Squeff e Wisnik, os resultados desse complexo cultural não são apenas artísticos. Sobretudo, a ideia de palimpsesto total trazida por Tejeda, apesar de glorificante, enaltecadora e idealista em diferentes pontos, rumo para perspectivas que apreendem a Nova Canção como movimento amplo, transfronteiriço e continental, não imputando a alcunha de vanguarda estética e explicitando a sua difusão e pluralidade, trazendo elementos compartilhados, evidenciando o impacto que teve não apenas no cenário musical mas na cultura popular de maneira geral – alimentando-se deste caldo cultural, sendo também contra-cultura, transformando o imaginário social das sociedades latino-americanas.

Em sua conclusão, Tejeda aborda questão incômoda – e contraditória – para a qual relegou apenas um parágrafo: a relação com a mediação e a massificação da música como parte da indústria cultural, apontando terem sido os maiores desafios de seus agentes os obstáculos colocados pela dimensão econômica, a indústria fonográfica de maneira geral, e esta articulada ao capitalismo neoliberal: o grande dilema moral dos compositores da Nova Canção. Teria ela rompido com a imagem de receptor/ouvinte passivos presentes na indústria cultural ou teria sido plasmada às estruturas econômicas do sistema capitalista que tanto combateu em suas composições?

Por certo que cada país latino-americano enfrentou esse dilema à sua maneira, tendo em vista os processos distintos que ocorreram na região durante a segunda metade do século XX como o processo revolucionário cubano, que teria constituído outras formas de gravação e circulação de suas músicas através da formação do “Grupo de Experimentação Sonora e a Nova Trova Cubana”; a relação simbiótica entre o universo da política e da canção no desenrolar da Via Chilena ao Socialismo durante o governo de Salvador Allende; ou a ampliação de mercados fonográficos no Brasil, concomitante à instituição da Música Popular Brasileira, calcada nas canções populares (de protesto) dos bossa-novistas nacionalistas, ainda na década de 1960 e interrompida com o golpe de 1964. Tejeda defende que o cancionero latino-americano comprometido ousou fabricar os seus próprios selos discográficos, auditórios, espaços e circuitos independentes das *majors* da indústria, abordando, em suma, a relevância política de temáticas e signos presentes nas correntes de renovação sonora e nas composições de suas canções, como as de nação, etnia, classe social e

ideologia. Destacando-se como movimento comprometido com os povos do continente, ele teria operado como um fenômeno capaz de construir, musicalmente “utopias capazes de iluminar, alucinar e reilusionar os povos em sua trajetória” (2017, p. 80), com vistas a humanizá-los. Um movimento sedimentado no vulcânico “acúmulo cultural de rebeldias” em ebulição, como apontou Martínez Heredia (2020, p. 275), articulada defronte aos traumáticos passados latino-americanos dos últimos séculos.

2.4 AS FISSURAS NO PALIMPSESTO: OS PROTAGONISTAS DA CANÇÃO

Martin-Barbero, ao escrever sobre o aparecimento dos setores populares no universo das mediações culturais e da própria conceituação de povo e popular, retorna não apenas às lutas comunistas do século XIX, na Europa – antes de regressar para a América Latina –, como trabalha as memórias do movimento anarquista nos meandros da baixa cultura europeia. Neste momento, me atenho a essa arqueologia do popular de Barbero, reiterando que não farei uma longa viagem ao Velho Continente, mas uma breve inflexão na busca pelo popular nesse e em outros autores. O autor sublinha que “para o movimento libertário o povo se define por seu enfrentamento estrutural e a sua luta contra a burguesia” (1997, p. 42), diferentemente dos marxistas, com claras inclinações para outra denominação distante daquela clássica, como a de proletariado. A perspectiva anarquista bakuniana, por exemplo, veria o sujeito proletário não como um trabalhador encaixado facilmente em um modelo, como peça de engrenagem em categorias estanques, mas como “uma parte da sociedade vitimada pelo Estado”, parte da “massa de deserdados” (1997, p. 42).

As denominações anarquistas se encontrarão com os traços teóricos, poéticos e literários dos românticos¹³⁶ – aqueles que haviam descoberto o povo,

¹³⁶ O pesquisador brasileiro Marcelo Ridenti, em sua obra “Brasilidade Revolucionária” (2010), observa a perspectiva romântica de muitos intelectuais engajados da cultura brasileira da segunda metade do século XX em constante diálogo com os grupos latino-americanos das décadas de 1960 e 1970, abarcando o conceito de “romantismo revolucionário” em suas análises sobre o cinema, o teatro e a canção popular, compreendida por sujeitos tanto à direita como à esquerda do espectro ideológico – em especial, na sua obra, os que estavam à esquerda. Para ele, haveria uma “estrutura de sentimentos” no imaginário esquerdista à época, destacadamente revolucionária, com rompantes de idealizações da figura do popular e mesmo ligado ideia de “redenção do povo-massa” (Ridenti, 2010) com a finalidade de cessar a miséria e as

o desvelado, que haviam visto nesses sujeitos coletivos desordenados um sentido rumo a um novo horizonte, a um destino digno mais que o do caos e dos catastrofismos sociais preconizados pelos comunistas –, como o surgimento das turbas, multidões grevistas, quebradores de máquinas, incendiadores de campos de trigo, os rebeldes, insubmissos, etc. Havia neles “virtudes naturais” que são seu instinto de justiça, sua fé na Revolução como único modo de conquistar sua dignidade” (Barbero, 1997, p. 43). Como diferentes agrupamentos, movimentos e lideranças à esquerda discursariam e poriam em prática em suas revoluções como motores que dariam sentido ao processo e as dinâmicas históricas, marxistas e anarquistas-românticos veriam o povo à sua maneira, como “parte sã da sociedade, a quem o meio à miséria tem sabido conservar intacta a exigência de justiça e a capacidade de luta” (1997, p. 43). No entanto, a percepção da memória popular seria especificamente tensa entre esses grupos.

Os libertários pensam seus modos de luta em continuidade direta com o longo processo de gestação do povo. Os marxistas em troca põem em primeiro plano as rupturas nos modos de produção. A continuidade é para os anarquistas não uma mera tática, mas a fonte de sua estratégia: aquela que pensa a ação política como uma atividade de articulação das diferentes frentes e modos de luta que o povo mesmo se dá. Além de implicar na luta todos os que estão sujeitos à opressão enquanto capazes de resistência e impugnação, desde as crianças e os velhos até as mulheres e os delinquentes. É a relação de opressão e a resistência à cotidianidade o que os libertários estavam pioneiramente relevando ao valorizar do ponto de vista da transformação social ‘a luta implícita e informal’, a luta cotidiana, para a qual o marxismo, segundo Castoriadis, tem conservado especial cegueira. (Barbero, 1997, p. 43)

Instigante pensar que mesmo os chilenos Violeta Parra e Victor Jara, próximos de sujeitos e agrupamentos comunistas, como os próprios comitês partidários – no caso de Jara –, e que viveriam a experiência da eleição de Salvador Allende (1971-1973) e poderiam estar mais próximos da concepção libertária do popular que a marxista, diria que se aproximavam, como mostrou

desigualdades, além de uma grande afirmação da nacionalidade articulada ao popular, ao folclórico, ao massivo, com o intuito de recuperar o passado, por certo, mas com ímpetos políticos de transformar radicalmente o presente (e consequentemente os rumos futuros). Temas como a Revolução Cubana e as resistências políticas do chamado terceiro-mundo influenciariam distintos compositores, músicos, artistas e diretores de teatro e cinema, como a Música Popular Brasileira e o Cinema Novo, expressões deste momento.

Marcelo Ridenti (2010), de uma concepção verdadeiramente romântica e idealista desses sujeitos. A premissa do povo ideal, homogêneo e vitimado pelas acachapantes estruturas do passado, no entanto, vai ganhando espaço no repertório dos artistas, principalmente quando observo os elementos, temáticas e signos presentes nessas composições do final da década de 1960 e início de 1970. Esses elementos, na canção popular, de acordo com Squeff e Wisnik, são muitas vezes díspares, “a mostrar paradoxalmente uma mesma preocupação” (1982, p. 88) do compositor, o que torna equivocada a afirmação de que todos os artistas pensavam ideologicamente de uma mesma maneira.

Por certo, a simbiose entre o movimento da Nova Canção e as largas tradições das esquerdas políticas no continente evidencia-se como uma regra. A trajetória do marxismo latino-americano¹³⁷, envolta de conflitos, rupturas e negociações a depender da região ou dos marcos da nação, mostrou-se igualmente tensionada entre os artistas engajados e o universo das esquerdas. Esse repertório musical tão diverso e categórico na apresentação de seu conteúdo, assim como os dilemas apresentados por outras esferas da cultura popular engajada – o cinema, o teatro, a literatura, etc. –, comungavam de uma série de questões políticas fundamentais provenientes daquilo que Michael Lowy (1980) aponta como o “terceiro período” do marxismo latino-americano, que se inicia em 1959, no qual uma delas era central: a natureza do processo revolucionário. Essa ideia de revolução social, não por acaso, recaía noutro problema: quem ou quais grupos seriam responsáveis por sua realização. Esses

¹³⁷ Uma indagação central turva os olhares do pesquisador: afinal, como foi possível grupos distintos do continente clamarem pela união e emancipação tão apregoadas nos escritos de um filósofo alemão que pouco nos deixou em reflexão sobre essa região, especificamente? Ou mesmo viu a América Latina como espaço de menor importância nos destinos da libertação internacional das classes oprimidas? José Aricó (1982) recupera parte da ausência de análises histórico-conjunturais de Marx em relação à América Latina, assim como a maneira como tratou personalidades políticas relevantes de sua história, como Simón Bolívar. Aricó reconhece o paradoxo histórico do desenvolvimento de um arcabouço teórico-metodológico que fora capaz analisar profundamente os grandes problemas sociais e econômicos do continente no correr do século XX, como certas formações sociais ‘dependentes’ ou ‘atrasadas’, e o afastamento, ainda no século XIX, de seu pensador para com a América Latina, não relegando aqueles intelectuais que, formados a partir de uma concepção marxista reformulada, com olhares próprios a respeito do território e de seus povos, conseguiram ‘adotar’ para si uma visão crítica de suas mais profundas formulações. Este marxismo latino-americano enriquecido fora capaz não somente de elaborar possíveis resoluções para problemas na ordem econômica como nas estruturas políticas e sociais – tanto no século XX como no XXI –, com vistas a compreender “o que se passa neste continente que nasceu para servir e trabalhar, mas que sabe também conjugar felicidade com rebeldia, sofrimento com liberação, espoliação com revolução” (Antunes, 2011, p. 12).

sujeitos, articulados à tradição das esquerdas, onde ramificações e correntes entroncam-se pelas mais distintas regiões do continente, o léxico e o arcabouço teórico, elementos e temáticas advindas do universo político plasmaram-se nos versos e sonoridades da Nova Canção.

A desconstrução desse olhar romântico¹³⁸ presente no artefato cultural, a canção em si, precisa ser compreendida: como encararam os integrantes da Nova Canção os operários e camponeses, esses sujeitos populares e subalternizados? Como inscreveram essas figuras em suas composições e sonoridades? Eram constructos teóricos, personagens de uma filosofia da História eurocentrada, apenas, ou seres ativos com afetações, desejos, sofrimentos e anseios para além do porvir revolucionário apregoado pelos marxistas – socialistas, comunistas, nacionalistas de esquerda – que se constituíram na América Latina do século XX? As respostas que serão apresentadas, ainda por se fazerem compreensíveis através da narrativa e das análises, precisam resultar das indagações surgidas primeiramente de um local específico – o Brasil –, para sobrevoarmos como um condor de asas abertas para as outras regiões do continente.

2.5 BRASIL SONORO: *POVO MARCADO, EH! POVO FELIZ!*

“A República do Brasil precisa ser considerada como parte integrante de nosso conjunto”¹³⁹, defendeu Manuel Ugarte¹⁴⁰ ainda no começo do século XX. Indo além, afirmou o socialista argentino que essa inserção deveria se dar “dentro de um hispanismo que ultrapassa o raio das ideologias para se tornar, por razões geográficas e internacionais, um determinismo vital” (2023, p. 73). O intelectual andarilho seria um dos poucos unionistas¹⁴¹ dedicados a inserir os trópicos brasileiros em sua Pátria Grande, ecoando à sua maneira o espírito da Gran-Colômbia¹⁴² orquestrado por Simón Bolívar após as campanhas de

¹³⁸ RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Edunesp, 2010.

¹³⁹ UGARTE, Manuel. **La patria grande**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1ª Ed Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2023, p. 73.

¹⁴⁰ Ver: BAGGIO, Kátia Gerab. A integração latino-americana como projeto utópico em Manuel Ugarte. In: **Utopias Latino-Americanas**: política, sociedade e cultura. (Org.) PRADO, Maria Lígia. São Paulo, Ed. Contexto, 2021, p. 355.

¹⁴¹ MONTARULI, Silvana. Sobre Simón Bolívar y los fundamentos de una integración latinoamericana en el siglo XIX. Mendoza, **UNCuyo FCPyS**, 2006.

¹⁴² PRADO, Maria Lígia. **História da América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2023. p?

independência na região, no começo do século XIX, assim como propunha José Carlos Mariátegui sua união das repúblicas do continente (p. 80).

Não está na raça, mas na situação; não está no passado, mas na realidade do momento, onde se encontra, em última instância, a imposição suprema que nos deve fazer incluir o Brasil no conglomerado superior que formamos moralmente. O maior erro seria acreditar na possibilidade de um latino-americanismo parcial que obrigasse a nação isolada a desenvolver uma política hostil, dando apoio a todas as intrigas. Povo de origem e língua diferentes, vizinho de todas as repúblicas sul-americanas, o Brasil deve ser conservado no seio do nosso núcleo e tratado como um irmão no seio da grande família (Ugarte, 2023, p. 73).

Certo de que a inserção do Brasil no seio da grande família hispano-americana determinaria o avanço das ideias socialistas, de soberania regional e de uma maior integração entre os seus povos e governos defronte o imperialismo da república norte-americana, o autor não esteve sozinho no transcurso do século XX quanto à defesa intransigente – quando não utópica e idealista – de uma conjugação geopolítica e ideológica da região.

Dentro dos perímetros geográficos da nação construídos e fiados com o passar dos séculos, por mais diversas e esparsas que estejam as suas gentes, o território centralizado em combate às dissensões e aos motins populares separatistas conseguiu inaugurar o que Sérgio Buarque¹⁴³ apontou como “estilo novo, que crismamos talvez ilusoriamente de americano” (1995, p. 172), o povo brasileiro, ou como entoou Milton Nascimento no álbum “Sentinela”, o *Povo da Raça Brasil*¹⁴⁴, *que nenhuma força pode separar/ que nasceu unido e unido vai viver*, povo que usa das mãos para fazerem-se gente e produzir, para matar a sede e a fome, pondo a mão na brasa, na água, na massa (com muitas mágoas) para “fazer o pão”.

No entanto, passadas as décadas até um momento de inflexão radical – 1959, a partir da Revolução Cubana –, esse espírito aglutinador entre as suas fronteiras vizinhas seria defendido não apenas por uma parcela considerável da intelectualidade do continente, mas, como veremos adiante, por setores robustos de seu complexo cultural no cinema, no teatro, nas universidades, na literatura,

¹⁴³ HOLANDA, Sérgio Buarque. **Raízes do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

¹⁴⁴ BRANDT, Fernando; NASCIMENTO, Milton. Povo da Raça Brasil. In: **Sentinela**. 1980.

assim como na canção popular, sendo o Brasil um fragmento valioso desse complexo cultural latino.

Relembrado por suas falas polêmicas e confusas, em especial na entrevista concedida há alguns anos para uma famosa rede de televisão¹⁴⁵, mas principalmente por suas canções lembradas como políticas ou de protesto, o compositor brasileiro Geraldo Vandré fora exilado em 1969, rumo ao Chile, onde permaneceria até julho de 1973, após uma breve passagem pela França. Em seu retorno ao Brasil, pouco se sabe o que aconteceu com o artista e as dúvidas a respeito de possíveis sessões de tortura ou mesmo interrogatórios forçados em uma base militar são discutidas, mas sem respostas. A razão para que Vandré tenha deixado de compor canções como as que compunha e resistir ao autoritarismo da maneira como resistia pairam até os dias atuais. Neste mesmo ano – dois meses antes do golpe militar contra Salvador Allende –, o artista lançou o álbum “Nas Terras de Benvirá”¹⁴⁶, artefato pouco conhecido e explorado.

Em suas faixas, a relação entre o gigante tropical, o seu país de origem, e o restante dos países hispano-americanos dá a tônica do momento em que Vandré se encontrava. Nas composições do álbum, o paraibano almejou

¹⁴⁵ Nascido em João Pessoa no ano de 1935, Geraldo Vandré foi personagem de um enredo histórico complexo, uma realidade cruenta para aqueles que, absortos perante o que se passava nessas terras, não se deixaram emudecer. Em muitos momentos, transitou entre as categorias de vilão e herói dos ouvintes de esquerda e também de receptores de direita. Compositor e artista, também foi servidor público federal (COFAP), formado no Rio de Janeiro no conturbado ano de 1961. Depois de viver o auge, com o lançamento de álbuns, compor canções populares e bastante conhecidas, participar de festivais e programas televisivos, encerrou a sua carreira em 1973. O seu afastamento dos palcos e gravadoras não pode ser considerado, hoje, como mero desdém pelos acontecimentos que sucederam na década de 1970, mas resultado de escolhas pessoais advindas de pressões (e opressões) até o presente, difíceis de serem totalmente compreendidas. Vandré, em uma rara entrevista concedida à Globo News, em 2012, quebra o silêncio e fala sobre os acontecimentos que envolveram as suas composições mais conhecidas. A percepção que ficou ao telespectador do compositor é a de um homem de poucas palavras, objetivo, um tanto confuso e crítico a respeito da relação entre artistas e a mídia, ou, em suas palavras, da “massificação” cultural. O artista diz ter ficado “fora dos acontecimentos”, vivendo em um Brasil que não está mais aqui, quando não havia esse processo de massificação. Critica a denominação *protesto* na sua música, dizendo que protesto é coisa de quem não tem poder. Interessante que, durante a entrevista, Vandré utiliza diversas vezes a palavra subdesenvolvimento para classificar o Brasil do momento em que está sendo entrevistado – já no século XXI, quando o conceito perdeu significativa relevância no universo acadêmico e mesmo da política –, comentando que as Forças Armadas entenderam mais as suas canções que a sociedade civil à época.

¹⁴⁶ VANDRÉ, Geraldo. De América. Intérprete: Geraldo Vandré. In: **Nas Terras de Benvirá**. Chile. Phillips, 1973. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=_e33uJKg7EQ&list=PL5qCaN5EOK5LVSh-PraKm06gSHc9b7_50\]](https://www.youtube.com/watch?v=_e33uJKg7EQ&list=PL5qCaN5EOK5LVSh-PraKm06gSHc9b7_50). Acesso em: 06/02025.

aproximar regiões propositalmente distanciadas, sendo a canção *De América*, no mínimo, a mais emblemática. O responsável pelo hino de resistência a ditadura militar brasileira, *Para não dizer que não falei das flores*¹⁴⁷, aclamada em festivais na década de 1960, abria-se para a América Latina convocando o Brasil para um mesmo destino, o mesmo porvir almejado: a emancipação e a integração de seus povos. Passado o tempo, dois meses depois do lançamento, a situação já não era a mesma no Chile e a repressão se acentuaria no Brasil. Vandré parecia disposto, na composição e confecção de seu álbum, a diminuir a distância mortal que separou as vidas dos latino-americanos com base na coerção, na violência e no temor das ditaduras militares, elementos comuns e compartilhados com artistas como Pablo Milanés em *Canción Para Unidad Latino-Americana*, como se verá adiante.

Na canção *De América*, a primeira faixa do álbum “Nas Terras de Benvirá”, o dedilhar pesado em sua viola, característica de Vandré, com a entonação diferente de sua força vocal costumeira, menos intensa que nas canções de álbuns anteriores, ganhando contornos embargados e lamuriosos, com vozes conjuntas entoadas em uníssono a cada refrão que se repete, parecem expressar as dores e os sofrimentos das figuras inscritas na composição. O ideal de coletivismo e a prospecção do porvir digno às massas marginalizadas reaparecem como forças motrizes onde há um aparente sofrimento no canto de Vandré, que mescla versos em espanhol com versos em português ao som de uma gaita que intercala os seus versos e refrões.

Nos versos escritos no exílio, Vandré constrói a sua perspectiva do continente em consonância com a realidade imposta pelo autoritarismo das ditaduras e os anseios por emancipação e soberania populares que pareciam – ainda naquele momento – possíveis. Como nenhum outro compositor e artista brasileiro apontado como cantor de protesto até aquele momento, no tocante aos parâmetros verbo-poéticos presentes no ato composicional, Geraldo Vandré vincula o Brasil com o restante da América Latina a partir da poética e das sonoridades latino-americanas, com percussões e instrumentos de sopro próprios de regiões andinas, inscrevendo neste continente musicado as lamentações de seus povos, evocando as figuras ancestrais do povo latino-

¹⁴⁷ Canção pertencente ao álbum “Canto Geral” (1968).

americano moderno, os seus múltiplos e diversos povos originários que permeiam o repertório da Nova Canção, por certo, mas com menos intensidade que as figuras clássicas da classe trabalhadora, como o operário e o camponês.

Inicialmente, surgem nela as comunidades quéchuas, os tamoiós brasileiros, os mapuches chilenos, os tabajaras, os guaranis paraguaios, além das civilizações conquistadas pelos colonizadores europeus, como os incas, os astecas e os maias. Aiamarás bolivianos e tupis também aparecem como entroncamentos vivos na sua ancestralidade, uma América Latina construída sob as bases – e ruínas – da figura do indígena. O compositor insere versos em língua espanhola integrando o ouvinte ao universo hispano-americano, refletindo a seu respeito: *por suas mulheres e terras, suas flores e amores/ quer ser meu canto alegre frente às dores/ da América*. Nos versos seguintes, o ideal utópico do porvir, tão presente na canção engajada, retorna. Para Vandré, o dia que vai chegar está posto, faz parte da realidade latino-americana. Os sonhos provenientes dessa realidade em ebulição aparecem nos *pendões todos amarelos/ mostrando que vai chegar/ o dia que a gente havia/ agora, só de cantar*. Entretanto, no andamento da canção, as palavras sugerem o inverso, espécie de capitulação ou resignação frente ao provável processo revolucionário que chegaria: o porvir parece estar inscrito apenas no universo artístico, por fim. Não havendo mais possibilidades de se construir esta utopia em sua concretude, tendo em vista o que se passara no Brasil após a sua saída, em 1969, e o que viria a ocorrer no Chile no ano de lançamento do álbum, em 1973.

A emancipação dos povos latino-americanos, a ideia central que permeia a perspectiva de um porvir revolucionário, é inserida com parcimônia: *manera, manera agora/ e quem quer vai disputar*, como um alerta aos que estavam ao lado da revolução – ela seria o caminho, o ato final, e se *quieres seguir o mesmo fim*, aproximando-se do sonho de unidade continental (*sentir a la unidad*), há a necessidade de se buscar, repartindo ou compartilhando a solidão desta América com o restante de seus povos vizinhos. A solidão é evocada em um momento de angústias aos que se engajaram em projetos alternativos de transformação da realidade interrompidos pelos golpes de Estado: *largos serán los caminos, más larga la decisión/ Cuando empiezen los caminos hay que tener la visión/ De américa, de américa*, desfecha o compositor nordestino.

Essa percepção de distanciamento entre regiões tão próximas compete aos rumos geopolíticos tomados pelas nações do continente no período posterior às campanhas de independência, ainda no século XIX, e à posição do Brasil como governo imperial centralizador. De acordo com Prado¹⁴⁸, os distanciamentos entre Brasil e países do Cone Sul foi erigido com base nos conflitos bélicos ocorridos no século XIX: “uma oposição entre regimes políticos divergentes; de um lado, a fragilidade do regime republicano, ‘típico’ da América Espanhola e, de outro, a solidez do regime monárquico brasileiro” (2025, p. 135). Esta já tensa relação fora estremecida por conflitos bélicos e estratégias governamentais, decisões que cabiam, como veremos com Ribeiro, aos interesses das classes dominantes desse conjunto de países. Prado explicita os meandros da política externa brasileira em detrimento dos países hispano-americanos, em especial aqueles do Cone Sul:

O Visconde do Uruguai também resumia a política externa do Brasil no período do Império. O país deveria ter um lugar hegemônico na América do Sul, mantendo distância de seus vizinhos, não considerados como “iguais”. A monarquia brasileira havia demonstrado, na ótica desses políticos e publicistas, sua “natural” superioridade. O Brasil continuava a olhar para a Europa, vale dizer Grã-Bretanha e França, fonte irradiadora da ‘cultura, do progresso e da civilização’. Tais valores não poderiam ser encontrados nos vizinhos que nos rodeavam. [...] A República não destruiu as distâncias entre o Brasil e a América Hispânica, pois as diferenças, muito mais que as semelhanças, continuavam a ser destacadas. As visões da distância que nos separava contribuíram para a construção de um imaginário que forjou uma memória transformada em senso comum e que remetia ao passado histórico apresentado como legitimador do presente. (Prado, 2025, p.138-147)

De maneira generalista, ainda nos encontramos mais apartados dos países-irmãos que o espírito pretensamente amistoso advindo dos grandes centros estrangeiros, hoje, em especial, os Estados Unidos da América. Para Altamirano,

as elites políticas e intelectuais do maior país da América Latina nem sempre consideraram que seu país integrava uma mesma unidade histórica com seus vizinhos hispano-americanos (e vice-versa: os hispano-americanos também não viram sempre o Brasil como parte da Pátria Grande. (Altamirano, 2023, p. 27)

¹⁴⁸ PRADO, Maria Lígia. O Brasil e a Distante América do Sul. **Latin American Network Information Center**. Universidade de São Paulo (USP). Acessado em: janeiro de 2025.

No entanto, o campo cultural e seus agentes, consolidadas as repúblicas no continente e adentrado o século XX, tratou de diminuir esse sentimento de estranhamento, dando novos significados à ideia e imaginário de América Latina. A inserção do Brasil no cenário e circuitos da Nova Canção Latino-Americana passa por um debate histórico – também político e epistemológico – que desemboca na relação que o próprio país estabeleceu com as nações hispano-americanas nos últimos séculos, e eles conosco.

Gomes de Souza, ao evidenciar o diálogo e as pontes construídas pelos artistas engajados brasileiros com o restante dos países da América Latina a partir de gravações e regravações de álbuns, interpretações e aproximações em festivais e programas televisivos, além de perspectivas político-ideológicas próximas de seus compositores, músicos e intérpretes, apresenta uma relação cheia de complexidades e particularismos – deixando de ser uma muralha, um impedimento na compreensão do fenômeno e abrindo possibilidades de estudo e reflexão sobre essa distância erigida como projeto¹⁴⁹.

O surgimento da bossa nova, em 1959, marcou um grande ponto de inflexão na canção popular brasileira, impondo um novo modo de lidar com a tradição musical nacional e um modelo de modernidade musical que foram determinantes no que diz respeito à formação de propostas de canção engajada. Nesse sentido, a bossa nova pode ser apontada com um elemento importante para marcar um afastamento da produção engajada brasileira em relação à trajetória dos demais países da América Latina, onde os processos de formação da canção engajada passaram sempre por movimento de renovação do que era entendido como 'folclore'. (Souza, 2017, p. 172)

Essa busca pela identidade nacional, na década de 1950 e início de 1960, no Brasil, encontrou-se na “sofisticação estética e pedagogia política” a construção de artefatos culturais de alto nível (Napolitano, 2001, p. 52), e não por acaso ficaram reconhecidos os nomes de João Gilberto, Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes como a tríade do bossanovismo. O movimento partia

¹⁴⁹ O autor ainda analisou, em distintos artigos como “Es Sudamérica mi voz: o projeto de unidade continental no álbum Cantata Sudamericana (1972)”, canções e álbuns como o de Mercedes Sosa, realizando o mesmo esforço intelectual de apreender a perspectiva e o projeto continental e integracionista da Nova Canção Latino-Americana (GOMES, Caio de Souza. “Es Sudamérica mi voz”: o projeto de unidade continental no álbum Cantata Sudamericana (1972). **Música Popular em Revista**, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 27–46, 2017).

da ideia presente de um “Brasil potência” à sombra da utopia-Brasília¹⁵⁰ em construção – que não mais se ajustava na intensidade e ebulição sociais que escancaravam um país subdesenvolvido, violento e desigual. Sabe-se que essa geração, apesar de suas tematizações – as flores, a bela moça que caminha, o barquinho e os patinhos nas lagoas cariocas –, contou com artistas engajados como Edu Lobo e Carlos Lyra, além de figuras que seriam influenciadas por ela adiante como Chico Buarque e Milton Nascimento.

Até mesmo Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, longe de serem artistas explicitamente engajados em projetos políticos revolucionários – Jobim mesmo, ao ser entrevistado no programa Roda Viva, comentaria rindo de sua detenção por um general, lançando: “não sou comunista, sou pianista”¹⁵¹ –, apontariam para a presença ativa do sujeito trabalhador, o operário que erguia a capital federal, nas canções *A chegada dos candangos* e *O Trabalho e a Construção*, ambas as faixas do álbum “Brasília: Sinfonia do Alvorada”¹⁵², gravado em 1960 e lançado em 1961 (em LP apenas no ano de 1963, assim como a sua primeira apresentação sinfônica ocorreria em 1966¹⁵³). Com voz ufanada e regido por uma orquestra e arranjos de *Antônio Brasileiro*, que vai se impondo no andamento da canção quando é inserido o canto de pássaros e outras aves características daquele território, Moraes insere o trabalhador migrante – entre o mundo rural e a nova urbe –, vindo de diferentes regiões, como o protagonista desse país que deveria ser e estava por se fazer.

Homens simples e quietos, com pés de raiz, rostos de couro e mãos de pedra; e que no calcanho, em carro de boi, em lombo de burro, em paus de arara, por todas as formas possíveis e imagináveis, começaram a chegar de todos os lados da imensa pátria, sobretudo do norte. (Moraes, 1961)

¹⁵⁰ José Miguel Wisnik caracteriza e aponta para a “promessa de felicidade” advinda da Bossa Nova, nossa utopia estética da modernização e o florescimento da chamada canção de protesto (a bossa nova nacionalista, a bossa nova “consciente”): uma “permeabilidade entre a citação culta e a fluência lírica, a densidade e a transparência, a filosofia e o senso paródico, a inocência cem vezes refinada” do cancionista brasileiro, abraçando sensibilidades e potencialidades populares inúmeras (Wisnik, *Gaia Ciência*, p. 224).

¹⁵¹ YOUTUBE. **Tom Jobim - 20/12/1993**. Roda Viva, TV Cultura, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=581s>. Acesso em: 06/2025.

¹⁵² JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. Intérprete: Vinicius de Moraes. In: **Sinfonia do Alvorada**. Rio de Janeiro, Odeon, 1961. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/3GcWGSaYwp8yxnWqzw78tG\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/3GcWGSaYwp8yxnWqzw78tG). Acesso em: 06/2025.

¹⁵³ A ideia do álbum teria se originado em uma viagem que ambos os artistas realizaram à região de Brasília a convite do então presidente Juscelino Kubitschek, em 1959.

Em um canto narrado de maneira corrida, sem refrões em versos musicados como o costumaz, o poeta continua:

Foram chegando em sua mudez cheia de esperança, muitas vezes deixando para trás mulheres e filhos a aguardar suas promessas de melhores dias; foram chegando de tantos povoados, tantas cidades cujos nomes pareciam cantar saudades aos seus ouvidos, dentro dos antigos ritmos da imensa pátria... (Moraes, 1961)

A chegada dos candangos ao planalto central, imbuídos do sentimento de esperança por dias melhores e por dignidade no mundo do trabalho, é permeada da saudade que possuem de seus antigos lares. Uma saudade cantada em seus ouvidos e sempre rememorada. Nesta toada, o compositor elenca uma série de regiões de onde partem esses sujeitos trabalhadores, como uma constelação de localidades interioranas constitutivas dessa imensa pátria chamada Brasil:

Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca! Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique! Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro! Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril! Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora! Campanário! Águas Belas! Passagem Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra Azul! Diamantina! Capelinha! Capão Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo! Passo Fundo! (Moraes, 1961)

A orquestra sinfônica regida por Jobim ganha destaque após o canto narrado de Vinícius de Moraes, assim como ocorre na faixa *O Trabalho e a Construção*, que segue *A chegada dos candangos*, como se uma linha cronológica orientasse os acontecimentos compostos e cantados por Moraes, regidos por Jobim. Agora, os candangos já iniciaram a construção da futura capital brasileira. Os elementos de um cenário bastante conhecido do mundo do trabalho urbano – o da construção civil – vão ganhando espaço na composição, assim como os instrumentos da labuta manejada pelos operários no ato do trabalho em si, o fazimento daquelas estruturas todas que ergueriam o símbolo máximo do poder em um país que, no início de 1960, parecia caminhar rapidamente rumo a um futuro grande, ao Brasil potência:

Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios. E 1 milhão de

metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplainar, polir, erguer as brancas empenas... (Moraes; Jobim, 1961)

As vozes em coro entoadas, juntamente com o andamento da orquestra sinfônica, dão ao ouvinte a sensação catártica que esses mesmos candangos emitiam, aqueles sons coletivos no momento mesmo de sua labuta entre os espaços da construção:

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão. (Moraes, 1961)

A perspectiva ufanista de um nacionalismo bossa-novista característico dos artefatos culturais de Vinícius de Moraes, longe de serem engajados politicamente como as canções propostas por compositores brasileiros como Buarque de Hollanda, Geraldo Vandré ou Milton Nascimento – vinculados a lirismos particulares de denúncia social e imbuídos das potencialidades das lutas políticas de sua época –, evidenciam uma ode ao trabalhador-candango como se parte constitutiva das construções de Brasília ele fosse: *o trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível*, canta Moraes, determinando que o destino daqueles sujeitos já estava traçado – o mesmo trabalho humano que fez parte das estruturas arquitetônicas da capital, mas como ossadas de cadáveres que amontoaram-se naquele solo de terra vermelho-pungente, mortos no período de sua construção como peões e peoas de obra¹⁵⁴. Não obstante, como apontou Bicalho de Sousa, os candangos estavam realmente determinados a mudar de vida, buscando localidades e serviços menos precários e degradantes que aqueles encontrados nas suas regiões de origem:

¹⁵⁴ Bicalho de Sousa redige o testemunho de um trabalhador candango a respeito de suas denominações e suas mudanças de posição ao chegar no planalto central: "Esse nome, o que chamava de *pião*, é porque Juscelino chamava o povo de candango, né? Que até eu mesmo cansei de ver ele mesmo dizer que era nós 'candango'. Ele dizia era assim, num era só candango, não. [...] Esse nome apareceu aqui mesmo em Brasília porque pião é uma pessoa lá pro norte que é amansador de animal. Aqui é homem de obra, em vez de chamar operário" (Sousa, 1983).

Entre as precárias condições de trabalho da construção, onde o risco de morte é um dado cotidiano, e a sobrevivência miserável no campo, os operários vivem em Brasília os limites de seu acesso ao mercado de trabalho¹⁵⁵. (Sousa, 1983, p. 231)

Vinícius de Moraes e Antônio Carlos Jobim, duas figuras artísticas proeminentes do movimento bossa-novista e fundantes dela juntamente com o baiano João Gilberto, destarte a aparente distância de tematizações sensíveis ou politicamente engajadas, permaneceram atentos e socialmente comprometidos na busca e aproximação de seus artefatos com o universo da cultura e da canção populares. Moraes desfecha *O Trabalho e a Construção* narrando o entardecer de mais um dia de labuta dos candangos em Brasília:

E ao crepúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o sol-das-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim. (Moraes; Jobim, 1961)

“As rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes”, apontando aos candangos o poetinha, parecia o prenúncio de uma cosmovisão compartilhada entre compositores e músicos brasileiros. Adiante, de 1961 a 1964, momento de ruptura, até o início da década de 1970, alguns nomes se destacaram nos espaços abertos pela canção popular engajada, uma das múltiplas facetas da Música Popular Brasileira, cada qual com singularidades e peculiaridades próprias. No entanto, como ocorrera em outros países da América Latina, a postura desses artistas era envolta de contradições a depender de suas escolhas e posicionamentos, das relações que teciam e dos embates que escolhiam travar.

Como se verá adiante, a postura perante a realidade, os acontecimentos de seu tempo e os posicionamentos políticos de Chico Buarque não são os mesmos de Geraldo Vandré, nordestino; a maneira como o artista carioca

¹⁵⁵ SOUSA, Nair Heloísa B. **Construtores de Brasília**: Estudo de operários e sua participação política. Petrópolis, Ed. Vozes, 1983.

compõe o operário, em *Construção* e *Pedro Pedreiro*, não fora como Vandrê inscreveu e refletiu sobre o camponês em suas canções, como em *Arueira* e *O Plantador*, e vice versa; assim como a relação que Chico Buarque estabelece com artistas latino-americanos não será a mesma do compositor paraibano, quando exilado no Chile. Dito isso, cada artista teceu as suas próprias ponderações a respeito da relação entre Brasil e o restante do continente, assim como o seu entendimento sobre as figuras trabalhadoras e populares – algumas mais próximas dos hispano-americanos que outras.

Alguns deles mantiveram maior contato próximo, e às vezes íntimo, de companheirismo com artistas cubanos, argentinos e uruguaios do que outros grupos de artistas e seus nichos – como os tropicalistas, os sambistas cariocas e os regionalistas do Nordeste –, construindo pontes fonográficas e ideológicas a partir de um diálogo profícuo no contexto em que muros eram erguidos através dos poderes instituídos e calcados no autoritarismo de Estado, como escreveu Gomes de Souza (2013). Neste momento, são as experiências, trajetórias e a sensibilidade individual de cada artista que determinam quais serão os sentidos inscritos em seu artefato, lembrando a fala de Miguel Wisnik¹⁵⁶: “o sentido é o substrato do vivido, da experiência” do artista (Wisnik, 2024). Portanto, elencar os compositores brasileiros neste fenômeno dinâmico e plural como a Nova Canção não é a mesma coisa que enquadrá-los em determinadas linhas ou compartimentos estanques ou até mesmo argumentar que outros grupos e nichos da Música Popular Brasileira não se interessavam pelo popular, não buscavam no ideal integrado de povo os seus elementos identitários e agregadores ou mesmo engajavam-se cada qual à sua maneira na construção de uma sociedade mais digna e justa para as classes trabalhadoras e marginalizadas do país.

Se abordei os bossanovistas, sublinho outra figura marcante do regionalismo nordestino: as percepções de Antônio Carlos Gomes Belchior Fontenelle Fernandes, o compositor cearense Belchior, a respeito do continente latino-americano são um belo exemplo dessa pluralidade de cosmovisões no

¹⁵⁶ WINSIK, José Miguel. As criaturas sensíveis. Youtube: **Ciclo Mutações**. Casa Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 2024. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=q78PK8txtdY>>.

interior da classe artística brasileira. Nesta toada, as composições de Belchior¹⁵⁷, principalmente aquelas lançadas em 1976 no álbum “Alucinação”, carregam fortes elementos de uma cotidianidade brasileira plasmada a outros mundos, os rincões profundos que constituem a região latino-americana, além de processos sócio-políticos de um continente a explorar e ser explorado pelo artista que se veste nas peles de um cidadão comum e ordinário, um popular das megalópoles às profundezas do interior.

Se a sua canção mais conhecida, *Apenas um Rapaz Latino-Americano*, ganhará destaque – a primeira faixa de um álbum que tornou-se clássico –, será no álbum “Belchior ou era uma vez um homem e seu tempo”¹⁵⁸, de 1979, em que essa América Latina profunda viajada pelo rapaz *sem dinheiro no bolso, ou parentes importantes e vindo do interior* seria explicitada na voz característica do compositor e conectada ao Brasil, na qual a influência do xote e do forró nordestinos tornam-se presentes em sua musicalidade, acompanhada de instrumentos inúmeros como o teclado (órgão), o triângulo e o pandeiro, além da bateria e da guitarra. Como se perceberá, para o artista nordestino, *um preto, um pobre, um estudante, uma mulher sozinha* constituem não apenas o povo brasileiro, mas a massa latino-americana.

Nos versos iniciais de sua oitava faixa, intitulada *Voz da América*, a clássica figura do condor, grande pássaro característico dos céus do Cone Sul, *passa sobre os Andes/ e abre as asas sobre nós*. Na composição, Belchior canta, exerce o seu ofício de artista como trabalham os operários e camponeses em suas labutas, percebendo-se como tal: *cantar, com quem usa a mão/ para fazer um pão/ colher alguma espiga/ como quem diz no coração/ Meu bem, não pense*

¹⁵⁷ Em entrevista ao Vox Populi, programa televisivo de entrevistas com personalidades artísticas brasileiras, músicos principalmente, Belchior fala sobre sua posição quando questionado a respeito da instrumentalização da arte e da tomada de posição, o partidarismo do artista perante o seu tempo: “o meu trabalho pretende, ele gostaria de ser, ele quer ser um objeto poético transformador, que tenda para os interesses da História do homem, um objeto útil, enfim, uma arte que sirva, uma arte que não seja ornamental, mas uma arte que seja uma arma na mão do homem para a conquista de si mesmo, para a conquista do universo, para a conquista dos espaços desconhecidos. [...] Sou partidário de uma arte viva, e sobretudo creio que estamos vivendo em um tempo onde pessoas públicas manifestam pouco os seus pensamentos. Eu creio que há uma responsabilidade do artista que assuma uma posição pública, e manifestar-se através do seu trabalho, e manifestar-se também como cidadão comum, como uma pessoa do seu tempo, interessada e conhecedora dos problemas”.

¹⁵⁸ BELCHIOR. *Voz de América*. Intérprete: Belchior. In: **Belchior ou era uma vez um homem e seu tempo**. Brasil, Universal Music, 1979. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GjRzygj2zscprD7zPYSt0]. Acesso em: 06/2025.

em paz, que deixa a alma antiga. Na composição, Belchior é parte deste povo que canta e trabalha, ele quer tentar o canto exato e novo que fora ensinado – uma melodia com propósito e com elementos inovadores, *para ser cantada pelo povo na América Latina.*

Os versos vão ganhando tons otimistas e comprometidos, não na busca hercúlea pelo popular, nem mesmo inscrevendo esses sujeitos como seres oprimidos e explorados, resistentes e revolucionários: Belchior almeja passar uma mensagem de esperança aos seus ouvintes, diferente do ato engajado explícito por uma causa política determinada – a revolução, a Pátria Popular, a integração como projeto, etc. –, propondo ao ouvinte que escute-o atentamente, versando entre sentimentos de alegria que deveriam contagiar este povo e os seus muitos amores presentes no compasso e andamento da canção: *quem vem de trabalhar bastante/ escute e aprenda logo a usar toda essa dor/ quem tiver que partir para um país distante/ não desespere da aurora, recupere o bom humor.* Neste instante, os versos não renegam as dores deste povo, assim como não dão de ombros àqueles que necessitam partir para outra região dentro do continente (muitas vezes de maneira forçada, no caso dos desterrados e autoexílios imputados aos artistas e outros sujeitos no período das ditaduras militares, ou mesmo na migração em busca de trabalho e sustento, como no caso dos candangos). Belchior acredita em um futuro esperançoso, não necessariamente utópico e socialista, mas de dignidade genuína. Quer beijar, abraçar, dançar, encontrar um amor, mas sem relegar ao esquecimento a solidão dos latino-americanos que dói dentro do carro e as dificuldades da gente de bairro afastado, crendo nos pequenos atos de amor, no *abraço que eu mereça* e um *beijo o bem do corpo em paz.* Nos versos finais, imputa ao sentimento de amor a chave para a transformação almejada; que este sentimento traga a luz do dia e deixe que o sol apareça sobre a América, apreendendo liricamente a realidade ditatorial, virando de ponta cabeça aquela conjuntura acinzentada tão sentida pelos setores populares e trabalhadores de uma maneira, e por artistas, tal com ele, de outra. O que os unia era a angústia pelo porvir.

Engajado nos dilemas políticos brasileiros e latino-americanos, em um dos shows promovidos pela Campanha da Anistia, Belchior exortou as figuras do povo brasileiro em discurso: “na alegria, na força da vida, com o brilho da beleza, a juventude, o Brasil todo, onde haja lugar, a festa, o trabalho, o pão.

Estudantes, negros, trabalhadores, índios, donas de casa, todo o grande povo brasileiro, diretas já"¹⁵⁹, conclamando para que fossem às urnas escolher o candidato à presidência depois de décadas de ditadura. Nesse sentido, a sua apreensão crítica para com o distanciamento proposital entre o Brasil e o restante do continente como projeto político de desintegração coletiva, como apontam Prado, Cancilini e Ribeiro, é cristalina em uma entrevista concedida a respeito de sua aproximação e aspirações para com o resto do continente e seu engajamento através da canção:

[...] Assumir o fato de sermos latino-americanos, sendo brasileiro, sendo cearense, sendo de Sobral, é justamente de você participar da fraternidade latino-americana. Uma pessoa na esquina do mundo, uma pessoa do terceiro mundo, dependente economicamente do restante do mundo, mas com uma capacidade enorme de desdobramento vital, de resistência, de rebeldia do espírito. E isso diz muito de perto a respeito daquilo que eu falei em muitas outras músicas, esse sentido de desensolar a cultura, de fazer com que a cultura seja penetrante, troque energias com todos os espaços. Então o Brasil, também, que está isolado culturalmente da grande tradição latino-americana... Da grande tradição irmã latino-americana. [...] (Belchior, 2016)

Entre as canções dos bossa-novistas Vinícius de Moraes e Tom Jobim e o cancionário de Belchior, para além do nicho dos cantores de protesto, dilemas e questões surgiram à época do choque produzido pelo fator popular na música, como apontou Wisnik (1982), permanecendo objeto de debate no tempo presente, entre eles a relação desses artistas para com o seu público. Para Napolitano, no Brasil, o dilema central explicitado na aliança entre intelectual e povo não era esclarecido nem chegava a um ponto consensual:

[...] o primeiro, ao falar pelo segundo, construía seu discurso por meio de um conjunto de representações simbólicas que tendiam a desconsiderar as possíveis características do povo 'real', em todas as suas contradições. A forma assumida pela arte engajada para resolver o impasse entre 'ser popular' (buscar inspiração na cultura do povo idealizada), acabou conduzindo a novos impasses na medida em que, entre o artista e o povo, se impunha cada vez mais a mídia e a indústria cultural (sobretudo na música popular). (Napolitano, 2002, p. 52)

¹⁵⁹ **BELCHIOR: Coração Selvagem.** Direção: Júnia Torres e Camilo Cavalcante. Produção: Tatiana Leite. Fortaleza: Grifa Filmes, 2016. 92 min., color. Disponível em: [GloboPlay]. Acesso em: 06/2025.

Tais impasses, tão presentes nos debates à época, intensificaram-se muitas vezes sem que chegassem os seus interlocutores – artistas, intelectuais, público-ouvinte, imprensa, etc. – a um denominador comum, mesmo que mínimo capaz de intervir de maneira ampla e totalizante como gostariam os seus idealizadores. Já a presença dos (e nos) partidos políticos de esquerda e de seus órgãos e instituições culturais, como escreveu Ridenti sobre a conjuntura brasileira, dava um tom ainda mais controverso e particular. Afinal, a criação artística de carácter engajado deveria servir a um propósito maior, grandioso muitas vezes. No entanto, seria ininteligível compreender essa relação intelectual-artista-público sem atentar-se para as lutas em seus interiores, onde, no Brasil, “os comunistas desempenharam papel proeminente” (2000, p. 83), como distintas correntes de esquerda na América Latina daquele momento também o fizeram.

Como observado, não foi apenas a corrente de renovação sonora advinda da Música Popular Brasileira de corte engajado que se encontrou com o fator popular e preocupou-se com os rumos e destinos desse povo a partir da canção. A procura¹⁶⁰ por este povo tomou de assalto os artistas brasileiros daquele momento: fosse a região ou a corrente que se aproximasse, via-se nos entremeios da Música Popular Brasileira que se constituía a busca utópica da identidade popular mais genuína possível entre os nacionalistas de esquerda, os comunistas ou mesmo artistas apartados de órgãos ou agrupamentos partidários; a condução para novos impasses era a regra, sobretudo quando se impunha cada vez mais a mídia e a indústria cultural nos espaços da música popular.

Entre as décadas de 1960 e 1970, a florada a sensibilidade desses múltiplos artistas brasileiros para com as figuras populares, assimilando esse povo como sujeito ativo da história, mas vitimado pelas estruturas políticas e econômicas em que faziam parte os fortalecidos mandonismos e potentados locais – característica histórica do Brasil profundo –, não fora por acaso que uma comparação incômoda desses sujeitos como massa, como coletivo, se assemelharia ao tratamento desumano dado às manadas e rebanhos de gado sobre os quais detinham os grandes proprietários rurais. Dois artistas de regiões

¹⁶⁰ NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

distintas, mas igualmente reconhecidos e aclamados pelo público nacional, Zé Ramalho¹⁶¹ e Geraldo Vandré (conhecidos na entoação de Jair Rodrigues a partir do II Festival da Música Brasileira, em 1966) encontraram nessa comparação uma estratégia de denúncia para com o tratamento infligido ao povo brasileiro pelas autoridades instituídas e as forças dominantes, não muito diferente dos sentidos dados às figuras populares e trabalhadoras presentes no movimento da Nova Canção.

A canção *Disparada*¹⁶², composta por Geraldo Vandré, foi incluída em álbum conjunto com dois trios de cantadores nordestinos, Trio Novo e Trio Marayá, ainda em 1964, ano do golpe militar. Sua gravação mais conhecida se deu pela voz do paulista Jair Rodrigues, que naquele momento se apresentava no programa Fino da Bossa, juntamente com Elis Regina¹⁶³. As sonoridades da viola que acompanha Jair Rodrigues¹⁶⁴ é característica de seu compositor, remetendo aquele que ouve ao universo rural e agrário, aos rincões brasileiros pertencentes ao ato composicional e aos ritmos de Geraldo Vandré. A vinda do sertão da figura popular prepara o ouvinte para a mensagem crítica contida na canção – e as coisas que serão ditas através do canto podem não agradá-lo, explicitando o incômodo que será gerado através de seus versos. O sujeito camponês, como parte da boiada, da massa tratada como gado, vive diante de uma realidade brutal já naturalizada no cotidiano: *ele vê a morte sem chorar*, a morte e o destino trágico dos seus. No entanto, os versos são ativos e o artista

¹⁶¹ Zé Ramalho é um dos nomes mais significativos da música popular brasileira, conhecido por suas composições apregoadas de uma poética intrincada e pela fusão de gêneros como o rock com ritmos e tradições nordestinas. Sua carreira, que começou na década de 1970, permanece ativa até os dias atuais.

¹⁶² RODRIGUES, Jair (intérprete); BARROS, Geraldo Vandré (compositor). *Disparada*. In: **O sorriso de Jair**. Brasil. Phillips, 1966. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/2qELZlpHPqWtcsuqYaczhs]. Acesso em: 06/2025.

¹⁶³ MELLO, Zuza Homem de. **A Era dos Festivais: Uma Parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

¹⁶⁴ Se o músico paulista ficaria conhecido por interpretar a tomada de consciência de um homem do campo ainda na década de 1960, também cantaria o trabalhador urbano em uma canção à contratempo das filtragens e cronologia previamente estabelecida na narrativa desta tese. Jair Rodrigues interpreta *Operário Brasileiro*, de 1994, composição de Aristeu Tompson da Silva, Carlos Espedito Sena Machado e Otacilio de Souza, lançada como primeira faixa do álbum “Viva meu Samba!”. Nos versos da canção, a vida do operário brasileiro é trabalhar diariamente, pois um dia “esse tremendo sufoco” irá terminar. A palavra “esperança” repete-se em versos e nos refrões, não por acaso. Esse cotidiano de agruras e exaustão é contrastado com as sonoridades características dos sambas de morro, alegres e festivos, onde o anseio utópico de “que um dia [a vida] vai mudar pra melhor” se torna a linha mestra da composição. Andar dentro de um “trem apertado”, com o “baixo salário” mensal e o “esforço que faço” redobrado, reclama o trabalhador, parece atingir o operário que não se vê compensado pelo que realiza, não sabendo *nem o que faço/ Da vida virei palhaço/ nesse imenso picadeiro* chamado Brasil.

participa dessa crítica inscrita na composição: ele vem para consertar aquilo que precisa ser remediado.

O ato composicional de Vandr  maneja as palavras versadas de forma erudita, indo da figura individual   massa, do boi   boiada. Quando chega o momento da tomada de consciência do sujeito, mesmo que através de um sonho – por necessidade torna-se boiadeiro, orientando dentro dos limites e possibilidades muito gado e muita gente pela vida transcorrida. Morto o vaqueiro, o último dono da boiada, cavalga fortalecido a figura camponesa que se sobressaiu: *Agora sou cavaleiro/ Laço firme, braço forte/ De um reino que não tem rei*. As rédeas do destino do povo estão em suas mãos. No entanto, o mundo gira nas patas de seu cavalo, transformando-se. Os sonhos que foram sonhando fizeram com que as suas perspectivas fossem clareando, até que um dia o sujeito acorda. Acorda e percebe o mundo ao seu redor. O boiadeiro-rei toma consciência de seus atos de violência para com o gado-gente, os seus semelhantes, e, consciente, não consegue seguir adiante, percebendo a maneira como o povo era tratado: *valente lugar-tenente/ de dono de gado e gente/ porque gado a gente marca/ tange, ferra, engorda e mata/ mas com gente é diferente*.

Por fim, o verso “mas com gente é diferente” apresenta ao ouvinte – ainda em busca de significado – a razão de ser de *Disparada*: pessoas tratadas como gado (ou, em muitos momentos, pior que os animais cercados nos grandes latifúndios sertanejos), não apenas naquele momento específico da história brasileira, ainda no transcurso da ditadura militar, mas como crítica ao processo histórico nacional que se estende até o presente do ato composicional. Já àqueles que não apreendem a mensagem de denúncia, ou simplesmente discordam das posições do artista, não há desculpas a serem apresentadas: *Não posso me desculpar/ Não canto pra enganar/ Vou pegar minha viola/ Vou deixar você de lado/ Vou cantar noutro lugar*. Não obstante, o instrumento musical – a viola caipira – como personagem da canção é elemento sonoro e composicional característico que Geraldo Vandr , como compositor, compartilha com os demais artistas latino-americanos.

Já no álbum “Zé Ramalho Nº2/A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”¹⁶⁵, de 1979, a canção *Admirável Gado Novo* evidencia essa comparação crítica com tons explicitamente denunciante. Munido não apenas da viola, mas dos sons trovadorescos de uma flauta transversal, de um violino, além de surdos e pandeiros em confluência, nos versos de Ramalho a ideia de uma massa humana como rebanho não é composta através de metáforas e sátiras nem qualquer outra estratégia estilística ou poética da palavra-cantada: ela é construída de maneira explícita ao ouvinte como se apontasse para o povo que escuta clamando para para que enxerguem-se como indivíduos ativos, como seres humanos, não como animais marcados à ferro e brasa.

As gentes que fazem parte dessa massa são as mesmas lançadas rumo a um futuro incerto, projetando o seu próprio horizonte e expectativas. No entanto, neste futuro construído por eles, para onde caminham sem terem um destino de chegada, os desequilíbrios sociais são apontados quando dão a este projeto muito mais do que recebem. A crítica recai na força de trabalho humano que labuta diariamente, doando-se aos projetos de futuro idealizados por forças alheias, como representada a situação dos candangos em Brasília na “Sinfonia da Alvorada” de Vinícius de Moraes e Tom Jobim. Ramalho aponta, já nos versos iniciais, para esse desequilíbrio entre aqueles que se colocam diante desse futuro, mas sofrem os revezes múltiplos durante o seu caminhar.

Já esse povo é caracterizado como corajoso, mesmo não aparentando, devido a suas fragilidades, a falta de acesso a bens e serviços e uma rotina exaustiva de labor. Inseridos nas engrenagens sociais e econômicas do capitalismo periférico, sentem a corrosão de si mesmos, sentem a “ferrugem lhe comer”. A partir desses versos, um refrão que se tornou popularesco versa essas figuras como partes de um grande rebanho, da extensa *fazenda modelo*¹⁶⁶ chamada Brasil: é a vida de gado, vida que mesmo soterrada pelos escombros e ruínas das engrenagens do sistema, ainda encontra fissuras, acomodações e resistências. Um povo que, mesmo marcado, é um povo feliz.

¹⁶⁵ RAMALHO, Zé. *Admirável Gado Novo*. Intérprete: Zé Ramalho. In: **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Brasil: Sony Music, 1979. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/605ySuPUplfb7BTkc6hQZD>]. Acesso em: 06/2025.

¹⁶⁶ BUARQUE, Chico. **Fazenda Modelo**: Novela Pecuária. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

Ramalho aponta nos versos seguintes para o tempo confortável que faz lá fora, nas ruas e avenidas tomadas pelo avanço da urbe, da informação e da maquinaria industrial, significantes do progresso e do desenvolvimento capitalistas. A aceleração do tempo, a urgência de se noticiar os fatos cotidianos adentram madrugadas, explicitando que esses mesmos fatos noticiados com desespero, por vezes, passam apenas a contar o que sobrou, quer dizer, os restos e ruínas de um tempo que se desintegra na aceleração. Após a repetição de um refrão que é acompanhado por uma orquestra e instrumentos típicos dos trovadores nordestinos, o compositor volta a apontar as características desse rebanho humano: *o povo foge da ignorância/ apesar de viver tão perto dela/ E sonham com melhores tempos idos/ contemplam essa vida numa cela.*

A bruteza do povo, o analfabetismo e a incapacidade de se ler e compreender o mundo – elementos da ignorância humana, como a música propõe – não são naturais dessa gente, e o compositor enfatiza essa ideia: o povo vive próximo da ignorância tentando escapar dela. Não são eles os produtores da brutalidade cotidiana, mas são para ela empurrados. Os sonhos desse povo, como os sonhos do homem do campo, o vaqueiro da canção de Geraldo Vandré interpretada por Jair Rodrigues em *Disparada*, apontam para o rompimento com essa engrenagem que lhes corre. Eles sonham com “melhores tempos idos” apesar de aprisionados em uma cela, o que poderia ser uma metáfora para as prisões e os porões da ditadura, ou mesmo para uma espécie de prisão ideológica coletiva, alimentada pela ideologia dominante. Já a espera por uma nova possibilidade versada na composição não recai na ideia de Revolução ou ruptura violenta dessa ordem, mas são sonhos fabulosos – *a Arca de Noé, o dirigível* – que contêm os germes de uma expectativa utópica: eles almejam que este mundo acabe, pois nele “não voam, nem se pode flutuar”.

Esses indivíduos, marcados a ferro e aglutinados como massa na canção, esperam à sua maneira o fim dessa realidade acachapante. Esperam os *apitos de fábrica ressoarem de novo*, como compôs Zé Ramalho na terceira faixa do mesmo álbum, *Falas do Povo*¹⁶⁷. E, ao ressoarem de novo, enquanto o

¹⁶⁷ RAMALHO, Zé. Falas do Povo. Intérprete: Zé Ramalho. In: **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Brasil: Sony Music, 1979. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/605ySuPUplfb7BTkc6hQZD]. Acesso em: 06/2025.

compositor fala das coisas do povo onde não há “nada de velho ou de novo”, ele denuncia na palavra-cantada o “custo da vida, um conto de réis”, enquanto os populares vivem a trabalhar esperando o momento da catarse: “a alegria do povo é sambar e sonhar”, entoa Ramalho acompanhado de uma viola pesada, no compasso de sonoridades típicas da região nordestina, as de um pandeiro leve e de flautas ao fundo capazes de transportar o ouvinte para o universo trovadoresco que é inscrito na feitura de “A Peleja do Diabo com o Dono do Céu”.

Pelas razões observadas, compreende-se o cenário construído historicamente de um Brasil apartado do ideal latino-americano, como se estivesse fora da região, o que gerou efeitos adversos aos múltiplos projetos integracionistas, utopias unitárias e movimentos emancipatórios de uma América Latina que poderia ter sido ou que estaria por se fazer. O esforço do historiador da canção popular do continente, ao observar esse conjunto de problemas, recai na argumentação de Prado – a “constatação de como é difícil pensar a América Latina a partir do Brasil, onde não existe uma tradição de estudos latino-americanos” (Prado, p. 147) –, resultando nas potencialidades do olhar comparado e transfronteiriço ao debruçar-se sobre fenômenos históricos do continente.

Ao historicizar o avanço pela região através da empresa e da dominação colonizadora e, depois, do modo de produção capitalista em suas diferentes formas, Canclini¹⁶⁸ discorre sobre a necessidade de desestruturação e isolamento que anseiam as novas forças políticas e materiais na América Latina em detrimento das maiorias: “a desintegração – provisória – visa apenas a criação de brechas por onde a política dominadora possa se instalar” (1983, p. 86) apartando e isolando distintos grupos e sujeitos, assim como povos inteiros; uma estratégia que estendeu-se por séculos. Nesta toada, em pleno combate intelectual contra esse entendimento de origem colonial, aquilo que chama consciência alienada, Ribeiro escreve:

Nós, da costa Atlântica, que moramos face a face com a África de onde vieram tantíssimos de nossos patrícios, apagamos com igual zelo este fato de nossas mentes. Somos vizinhos é da França ou da América, aliás, é para todo latino-americano só a lá do Norte. Nós nos concebemos, de fato, é como uma espécie de subúrbio do

¹⁶⁸ CANCLINI, Nestór García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

mundo. Uma área marginal, periférica, posta de cabeça pra baixo na calota de baixo da Terra para sofrer. Exagero, certamente. Na América do Sul, o Brasil faz uma fronteira terrestre de 15 mil quilômetros com outros países. Como ela corre, deserta, na montanha ou na floresta impenetrada uma vez que só temos uns poucos pontos de contato – é como se pertencêssemos a continentes diferentes. Cada país latino-americano, insciente de seu contexto – exceto para tricas e futricas ou para a troca de peças de respectivas fábricas das multinacionais – se relaciona diretamente é com o Centro. (Ribeiro, 2017, p. 82)

A compreensão de que nos enxergaríamos mais próximos do centro do mundo, das nações capitalistas desenvolvidas – dos Estados Unidos e da Europa – que de territórios como a África e outras regiões em desenvolvimento (o Terceiro Mundo daquele momento) seria um dos principais entraves de nossa apreensão do ser latino-americano, muito mais aos brasileiros que, divididos por grandes regiões de florestas tropicais e formações montanhosas, moldando a própria formação demográfica de seu povo, imaginar-se-iam apartados dos hispano-americanos. Se o esquecimento voluntário e/ou imposto de processos históricos estruturantes, como a conquista, o genocídio, a colonização e a escravização, parecem ser uma munição para as classes dominantes, é relevante compreender as configurações históricas comuns de um continente visto por nossas referências como uno. Apesar disso, compreendo que aqui confluíram grandes diferenças e abismos culturais, diversidades e pluralidades em conflito, gerando uma uniformidade sem unidade, oposições e antagonismos em cotidiana tensão política e social.

Por cima das linhas cruzadas de tantos fatores de diferenciação – a origem do colonizador, a presença ou ausência e o peso do contingente indígena e africano e de outros componentes – o que se sobressai no mundo latino-americano é a unidade do produto resultante da expansão ibérica sobre a América e o seu bem-sucedido processo de homogeneização. Com todos esses contingentes – presentes em maior ou menor proporção em uma ou outra região – edificaram-se sociedades étnico-nacionais cujas populações são produto do cruzamento e querem continuar fundindo-se. [...] Amalgamando gente precedente de todos os quadrantes da Terra, criaram-se aqui povos mestiços que guardam em seus rostos étnico-culturais heranças tomadas de todas as matrizes da humanidade. [...] Essa mesma homogeneização em curso é notória em certos planos, como o linguístico e o cultural. (Ribeiro, 2017, p. 22)

Essa uniformidade sem unidade, a inexistência de uma unidade concreta do continente latino-americano – rememorando diferentes projetos de integração

que se desvelaram em violência e conflitos bélicos e diplomáticos, desde os movimentos de independência no século XIX, como os de Simón Bolívar, José de San Martín, Manuel Ugarte, Júlio Mella, José Carlos Mariátegui, José Martí, Silvio Romero, etc. –, pode ser observada no cotidiano latino-americano do tempo presente. A partir dos arranjos de forças do tempo presente, partindo das análises de Canclini¹⁶⁹ sobre o lugar do latino-americano no século XXI – esse sujeito de construção híbrida, um ser vivente em um espaço cultural heterogêneo e modulando-se em “ênfase variada conforme o peso histórico e as influências atuais dos europeus e estadunidenses” (2008, p. 77) –, argumento que a responsabilidade por essa aproximação talvez não resida nas relações diplomáticas e geopolíticas, profundamente voltadas às pretensões nacionais econômicas e comerciais como ocorreu durante os governos da onda progressista (1998-2016), muito menos nas experiências anteriores de uma “Pátria Grande” que nos remeteu Ugarte e Ribeiro e que é constantemente evocada pelos artistas da Nova Canção – uma denominação “bastante abstrata, que se podia carregar de emotividade em discursos políticos e evocações de poetas” (Canclini, 2008, p. 29) e que padecia de uma projeção na concretude da realidade histórica.

No entanto, os distintos e anônimos sujeitos latino-americanos sentem-se, hoje, menos distantes. Quando cito essa aproximação recente, alguns questionamentos aparecem com mais clareza, assim como as diferentes indagações sem respostas. Canclini retornará às mesmas indagações de Ribeiro¹⁷⁰, assim como fará Barbero à frente sobre as origens do latino-americano, o seu desenvolvimento e formação durante o século passado e as grandes questões que se impõem a eles na atualidade. Esses autores buscam formas de entender a América Latina e a sua relação com esse projeto de modernidade universalizante – a ideia mesma de progresso advinda da Europa

¹⁶⁹ CANCLINI, Nestór García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século**. São Paulo, Ed. Iluminuras, 2008.

¹⁷⁰ Afinal, se fora possível estreitar laços fiados pela ordenação econômica capitalista, facilitando possibilidades de compra e outras trocas mercadológicas, por qual razão não fomos capazes de estreitar laços de solidariedade e cooperação concretos em outras áreas da vida e de suas relações, que não a do sofrimento acachapante das maiorias? Para Canclini, “com essa dilapidação de experiências históricas é comum a muitos países, pode-se aplicar a mesma pergunta ao triunfo da especulação financeira sobre as necessidades sociais das sociedades latino-americanas submetidas a ditaduras e outras violências: pra isso tanto sofrimento?” (Canclini, 2008, p. 91).

iluminista –, uma discussão que está plasmada aos artefatos culturais produzidos pelos artistas engajados.

2.6 EMANCIPAÇÃO CONTINENTAL A PARTIR DA INTEGRAÇÃO DAS FIGURAS POPULARES

Povo, integração, união e revolução, palavras que permeiam a gramática musical do repertório de canções engajadas entre 1960 e 1970. Já como um corpo de tematizações relativamente coeso, compartilhado entre os artistas em suas composições já no início da década de 1960 – o desafio dos povos latino-americanos em integrarem-se, emancipando-se por meio de uma revolução social e continental –, os caminhos da canção engajada seriam radicalizados ideologicamente com o raiar da década seguinte, atentando-se para os fatos políticos que marcavam a região: o ciclo de ditaduras e o autoritarismo militar que grassava no continente, em especial no Cone Sul; nos descaminhos e obstáculos de processos distintos, como aquele transcorrido em Cuba, e que iria impactar sobremaneira a conjuntura daquelas décadas. Era o momento de expansão – e consequente derrota! – das resistências armadas, ao mesmo tempo em que se instaurava um cotidiano militarizado pelas forças de segurança e repressão.

Se diferentes canções versaram sobre a temática da violência perpetrada por essas forças, algumas delas tentaram encontrar no íntimo, no individual e nas miudezas do cotidiano autoritário o sentimento de temor que se espraiava pelos rincões do Cone Sul, como a faixa *Milico e' Pueblo*¹⁷¹, de Alfredo Zitarrosa e *Soldado, Aprende a Tirar*¹⁷², de Daniel Viglietti, ambos uruguaios. A primeira canção, última faixa do álbum “Milonga Madre”, lançado em 1970, e a faixa *Soldado*, décima faixa do álbum “Uruguay”, de 1973, abordam a figura do militar, do soldado raso e do guarda da esquina, sujeitos que trabalham pela manutenção da ordem e da burocracia pela coação e pela força, ao mesmo tempo em que são homens de carne e osso, homens que pensam e que sentem,

¹⁷¹ ZITARROSA, Alfredo. *Milico e' Pueblo*. Intérprete: Alfredo Zitarrosa. In: **Milonga Madre**. Uruguai: Orfeo, 1970. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5f2xzjmvDhTc3wgv41kDGL]. Acesso em: 06/2025.

¹⁷² VIGLIETTI, Daniel. *Soldado, aprende a tirar*. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Uruguay: Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/1RQOdCBYtqiUedfM6ZKCZV]. Acesso em: 06/2025.

homens como todos os outros. Diferente de Viglietti, que gravou e cantou essa mesma canção como terceira faixa do álbum “Hombres de Nuestra Tierra” (1964), Zitarrosa grava trecho poético que inaugura os versos de *Milico e’ Pueblo*, humanizando a figura militar, sem deixar de denunciá-la.

O apito soa, a guarda civil põe a cidade *em ponto*. As pessoas se reúnem em suas casas. Pelas ruas desertas, o soldado faz sua ronda. Em um canto do balcão, ele sorrateiramente toma um gole. Ele o engole. Então ele continua. As noites são seculares. Ele fuma um cigarro e se distrai... que assim seja. Nada acontece na cidade. Acontece que às vezes ele se lembra de sua antiga vida. Ele veio para o campo porque tem filhos em idade escolar, e lá está ele, de uniforme e lata. Mas por dentro, ele é inteiro; o homem nele brilha sem listras. Eles não podem comandá-lo. Saúde, irmão! (Zitarrosa, 1970)

A voz e o violão apenas dão o tom de ambas as canções. Em *Milico e’ Pueblo*, o compositor insere o militar à paisana vigiando as ruas vazias em uma noite que se estende por séculos. A cidade é pequena, tendo em vista que a paisagem do campo é evocada, e, como nada acontece naquele local – dado o toque de recolher imposto pelos militares –, ele fuma, bebe e espera em um bar qualquer, em silêncio. O uniforme que veste o machuca. E, apesar da violência com que tem de realizar o seu trabalho, a repressão, *a vós, que são como todos, homem, homem*, os versos de Zitarrosa almejam humanizar a figura protagonista dizendo a ela que ali são todos iguais, incitando-o a perceber o óbvio: que os repressores do outro são todos homens como ele, são todos seres de uma mesma humanidade.

Durante a sua ronda noturna, a figura encontra apenas cães, galos e cabeças de gado em seu caminho, não pessoas. Zitarrosa, nos versos finais, apelando a figura à sua humanidade, incita-o cantando que *ninguém pode te mandar/ milico, milico*, como forma de conscientizar o sujeito de suas ações. Essa conscientização e apelo aparecem nos versos de Daniel Viglietti, de maneira semelhante à canção de Zitarrosa. Em *Soldado, Aprende a Tirar*, faixa breve com andamento lento e uma entoação lamuriosa, atento ao dedilhar sonoro de Viglietti ao violão, o compositor almeja ensinar a figura militar a manejar o seu instrumento de trabalho – a arma de fogo –, suplicando para que não o machuque: *você não vai me ferir/ que eu tenho muito a caminhar*. Suplica ao soldado que abaixe a sua arma se não quer feri-lo.

Baixadas as armas, *embaixo estou contigo/ soldado amigo*. Sobre o lodo que consome os pés do compositor e do soldado prestes a atirar, as súplicas em versos continuam. Daniel Viglietti ensaia uma aproximação com a figura inscrita na canção, como Zitarrosa o faz à sua maneira. Ambos os compositores e músicos, atentos e influenciados pelos acontecimentos que transcorriam pelo continente, apreendiam a figura do militar como um ser que, instigado pela canção e esclarecido do que se sucedia nos porões dos quartéis, poderia deixar de lado as armas e unir-se ao restante do povo. No entanto, alguém dessas súplicas versadas, a conjuntura apontada por Paulo Arantes¹⁷³ – e, antes, por Florestan Fernandes¹⁷⁴ – como a longa guerra social latino-americana (Arantes, 2014, p. 296) tinha sido colocada em marcha já no início da década de 1960 e radicalizada na década seguinte, distanciando, apartando os setores populares organizados e desestruturando os movimentos de esquerda de maneira geral. Era a contrarrevolução preventiva, ideia defendida por ambos os autores, a partir da movimentação e a instauração de Estados militarizados que se impunha, tornando-se, por fim, a regra.

Mais ao norte, quando me atento para os cubanos a partir de sua corrente regional de renovação sonora, a Nova Trova, encontro os elementos e parâmetros que venho abordando até o momento no tocante às temáticas da integração e da emancipação dessas figuras populares e trabalhadoras, e o seu distanciamento histórico. Vivendo a experiência de um processo revolucionário, o compositor e músico Pablo Milanés será o responsável pela composição de uma canção que resultaria em hino pela integração e união dos povos da região: a *Canción Por La Unidad LatinoAmericana*, lançada em 1976, no álbum intitulado “La Vida No Vale Nada”¹⁷⁵. Essa canção de Milanés, como a outrora citada na **Introdução** *Canción Con Todos*, uma composição do argentino Victor Heredia, transcende a relação criação/criador e perpassa pelas mais diferentes vozes da Nova Canção, chegando ao território brasileiro com a inserção da faixa no segundo álbum do grupo mineiro Clube da Esquina, sendo reverberada por

¹⁷³ ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo, Ed. Boitempo, 2014.

¹⁷⁴ FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a teoria do autoritarismo**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2019.

¹⁷⁵ MILANÉS, Pablo. *Canción Por La Unidad Latinoamericana*. Intérprete: Pablo Millanés. In: **La Vida no Vale Nada**. Espanha, Movieplay, 1976. Disponível em: [<http://open.spotify.com/intl-pt/album/6UF1m0dphiQVevgx9cDZzr>]. Acesso em: 06/2025.

Milton Nascimento e Chico Buarque de Hollanda, atravessando o Chile de Isabel Parra e a Argentina de Mercedes Sosa, que regravam a canção em diferentes momentos de suas trajetórias.

*Canción Por La Unidad LatinoAmericana*¹⁷⁶ recupera os elementos mais caros daquele período para os compositores engajados do continente em uma construção poético-política que transforma os seus versos em discurso ativo, aproximando-se de uma prática revolucionária; ao mesmo tempo em que os elementos de utopia e esperança encontram espaço em seus versos, há um certo realismo cruento de difícil transposição.

Aqueles que reverberam a canção em suas diferentes regiões, cada localidade carregada de problemas e questões específicas, reconhecem, por outro lado, as inúmeras tentativas de aproximação e redes de solidariedade construídas ao longo dos anos frente a uma América Latina sitiada por autoritarismos, práticas de terrorismo de Estado e as múltiplas formas de censura ao universo cultural e artístico experimentado pelos cantautores, intelectuais, professores, atores, etc. Milanés compreende que, em muitos momentos, tudo parecia estar por acabar, em referência à esperança de dias melhores. As figuras do escravo e do servo – o trabalhador, o relegado a trabalhos braçais – aparecem como apregoadas à realidade histórica,

¹⁷⁶ *Canción por la Unidad...* é uma clara evidência das pontes e diálogos construídos pelos artistas engajados latino-americanos provenientes do fenômeno da Nova Canção. No clássico álbum duplo “Clube da Esquina Nº2”, lançado em 1978, o “carro alegre” da Revolução é entoado por Milton Nascimento e Chico Buarque em um ritmo festivo, como um eco direto dos cantantes da Nova Trova Cubana, principalmente de Pablo Milanés, o compositor da peça lançada em 1976 – músico que se aproximaria ao longo dos anos de Chico Buarque, Milton Nascimento, entre outras figuras artísticas, como o tropicalista Caetano Veloso. Entoada por Buarque em língua espanhola nos versos iniciais, como forma de “integrar” numa só *Pátria* tanto o ouvinte hispano-americano como aquele de língua portuguesa, o violento processo histórico latino-americano daquela década é entoado por Milton Nascimento em português – e a História com H maiúsculo torna-se central na palavra-cantada: *e quem garante que a História/ é carroça abandonada/ numa beira de estrada/ ou numa estação inglória?* Na canção, apesar dos ímpetos contramodernos e críticos à ideia de progresso e desenvolvimento capitalista (crítica constitutiva do fenômeno da Nova Canção), surge a figuração de um trem a todo vapor rumo ao porvir, ao futuro, ao horizonte onde a Revolução latino-americana se concretizaria: momento em que *foi lançada uma estrela/ pra quem souber enxergar*, como forma de simbolizar a esperança dos artistas. Essa relação próxima entre artistas brasileiros e cubanos, de acordo com Mariana Villaça, deveu-se muito aos próprios cubanos: “Provavelmente não haveria a Nova Trova e sua estética cosmopolita, caracterizada pela fusão de múltiplos elementos musicais, se Alfredo Guevara, diretor do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos e uma espécie de ‘agenciador’ da cultura cubana a partir dos anos 60, não tivesse feito uma viagem ao Brasil em 1968. Durante essa viagem tomou contato com a MPB, seus ídolos, festivais e programas; viu as plateias entusiasmadas e participativas, os filmes nacionais musicados por grandes compositores populares e sonhou para a música cubana um fenômeno semelhante” (Villaça, 2001, p. 250-251).

secularmente oprimidas. São eles, os povos latino-americanos, os protagonistas dessa composição. *Que distância tão sofrida, que mundo tão separado*, canta, reconhecendo que dentro do mesmo território, do mesmo continente, em muitos momentos de tensão e conflito, acreditava-se viver em outro mundo. São nestes versos que o entendimento das distâncias construídas dentro de um mesmo mapa ganha a força e o impacto que a Nova Canção carregava como fardo necessário: *eles realizaram o trabalho de desunir nossas mãos/ E apesar de serem irmãos, se entreolharam com medo/ Quando passaram os anos se acumularam rancores/ Se esqueceram os amores, parecíamos estranhos*.

“Eles”, na canção, recai sobre aqueles grupos e classes que conspiraram contra a articulação e a união desses povos em busca de uma transformação radical da realidade, jogando sujeitos contra sujeitos em um mesmo território que experimentaria décadas de ditaduras militares, assim como as chamadas revoluções interrompidas refletidas por Fernandes alguns anos antes do lançamento da canção. A questão levantada pelo sociólogo é que essas transformações não são interrompidas para “os estratos mais privilegiados das classes dominantes (incluindo-se nestas os parceiros externos envolvidos e os interesses imperialistas das respectivas nações)” (2017, p. 95): os privilégios e as relações de poder permanecem, muitas vezes, inalteradas.

O circuito dos processos de transformação, como a Via Chilena ao Socialismo, para citarmos um exemplo, é “interrompido no patamar a partir do qual os seus dividendos seriam compartilhados seja com os ‘menos iguais’ das classes dominantes, seja com ‘os de baixo’” (p. 96), abortando violentamente as mudanças a longo prazo. A partir de então, o medo, um pavor-pânico passa a ser instalado nas sociedades latino-americanas das décadas de 1960 e 1970, “desunindo as mãos” de seus irmãos, passando anos “acumulando rancores” uns contra os outros, parecendo sujeitos estranhos que vivem em um mesmo território como inimigos íntimos.

A canção de Milanés¹⁷⁷ relaciona um importante nexos histórico nos versos seguintes, espécie de relação causal idealizada que encrustou-se no

¹⁷⁷ Destarte as afirmações críticas do próprio Milanés décadas após a deflagração do processo revolucionário cubano sobre a burocracia estatal e a “lentidão” das novas configurações e reformas políticas e econômicas de uma Cuba bloqueada, antes de sua morte o compositor e músico cubano continuou defendendo aquilo que acreditava ser “a ideia original” do projeto de

imaginário das esquerdas latino-americanas, algo que compactuavam a maioria dos artistas da Nova Canção: a possibilidade de transformação radical da realidade a partir da experiência do processo revolucionário cubano, as ações geopolíticas de corte imperialista levadas a cabo pelos Estados Unidos da América e os governos ditatoriais latino-americanos após a deflagração, e radicalização, da Revolução Cubana. Não é à toa que múltiplos artistas reivindicariam o ato de performar a canção nos mais diferentes rincões da América Latina, já que havia um sentimento de similitude, de que algo importante havia ocorrido para as maiorias, acontecimentos históricos capazes de alterar a ordem das coisas, ou mantê-las da maneira como alguns poucos assim o desejavam. Um sentimento de que a realidade histórica havia transpassado todas aquelas vidas, impactando-as: *explorando essa missão de ver tudo tão claro/ Um dia ele foi libertado por essa revolução/ Este não era um bom exemplo para os outros, por libertar/ O novo trabalho foi isolar bloqueando toda a experiência.*

Nos versos que seguem a *Canción Por La Unidad Latino-americana*, Milanés aponta para o propósito da Revolução Cubana, uma espécie de luminosidade frente aos problemas e questões candentes dos povos latino-americanos. Se aquele pequeno povo havia sido libertado por essa revolução, as chances eram reais e concretas para a possibilidade de outros levantes, outras rebeldias, em suma, outras revoluções. Para que isso não ocorresse e para que novas Cubas não surgissem¹⁷⁸, era imperativo que isolassem o projeto em sua própria localidade, bloqueando-o, tratando de mitigá-lo de todas as formas possíveis, militares e econômicas. Os versos de Milanés desfecham com a inserção de elementos históricos relevantes para os que estavam inseridos no movimento: *nós pagaremos a unidade dos povos interessados/ E negando essa razão a história condenará/ A história guia seu carro e muitos de nós subiremos nele/ Por cima ela passará daquele que queira negá-lo.*

emancipação da ilha, assim como de toda a América Latina, mostrando-se favorável aos projetos encabeçados por lideranças políticas da onda progressista (1998-2016), como o *processo de cambio* de Evo Morales, na Bolívia e também no Equador. **EL PAÍS**. A abertura cubana é uma simples maquiagem. Madri, 14 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/cultura/1423851530_536670.html>.

¹⁷⁸ FICO, Carlos. **Operação Brother Sam**: Os Estados Unidos e o golpe de 1964. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

Pablo Milanés realiza uma proposição de utopia, como escreveu Darío Tejeda, utilizando-se da razão como um critério, da emoção para produzir inversões perante aquela realidade cruenta (2017, p. 75): a unidade e a integração ocorreriam em um momento vindouro – o porvir, o destino final dos povos –, e neste mesmo tempo ocorreria o julgamento moral e político daqueles grupos e classes que impediram a construção dessa unidade no passado. Esse constructo utópico produzido por Milanés foi reverberado pelos artistas da Nova Canção Latino-Americana daquelas décadas. Para isso, lideranças políticas do passado, como o Libertador das campanhas de independência Simón Bolívar e o soldado-poeta José Martí, e de seu presente, como Fidel Castro, seriam compostos como estrelas que brilham o caminho onde passará o carro da história, orientando e movendo os povos rumo à libertação continental. Este brado, movimento de exortação e liberação contra os séculos de opressão, seria musicado por compositores para além da ilha cubana, nas outras correntes regionais de renovação sonora. Na Cuba pós-Revolução, não por acaso, diferentes espaços e instituições de cultura foram criados visando uma maior aglutinação e intercâmbio cultural, sendo o mais conhecido a *Casa de Las Américas*, fundada por uma figura feminina relevante no processo revolucionário, Haydée Santamaría.

Desde 1959, a *Casa de Las Américas* tem fomentado a prática e a reflexão ao redor das artes, com a presença da música a partir de 1965 graças à criação de sua Dirección de Música, orientada no sentido de 'difundir e estimular o pensamento e a criação musical latino-americana e caribenha, desde o folclórico e o popular até o acadêmico e o experimental. A partir dessas orientações, a Casa de Las Américas implementou concertos, colóquios, prêmios, congressos e publicações, destacando-se o Prêmio de Musicologia (1979) com sua coleção editorial associada e, desde 1999 um Colóquio Internacional de Musicologia. (González, 2016, p. 43-44)

Essa agitação cultural em solo cubano, aberta aos latino-americanos engajados e lideranças e movimentos independentes do então Terceiro Mundo, rearranjava as perspectivas (e os ouvidos) a respeito da canção popular, do próprio movimento da Nova Canção e de quais caminhos musicais trilhar sob os auspícios do governo revolucionário que os abraçava (com parcimônia). Compositores e músicos cubanos como Carlos Puebla, com explícita ênfase composicional nos avanços e transformações socio-políticas ocorridas na ilha antes e após 1959 – muitas vezes de maneira panfletária, como nas canções

Gracias Fidel (1960)¹⁷⁹ e *Y en Eso Llegó Fidel* (1965)¹⁸⁰ –, inscreve as figuras populares comuns do povo cubano, o homem e a mulher ordinários, convertidos em soldados contra a ingerência imperialista e a defesa intransigente da Revolução, distanciando-se da geração posterior, a de Milanés e Rodriguez, como se perceberá adiante. A canção *Comite de Defensa*¹⁸¹, a respeito dos comitês populares de defesa armada espalhados pelos diferentes bairros de Havana e outras localidades, de gente que *luta, trabalha e pensa*, permanecendo vigilante e unido contra ataques externos desde setembro de 1960, é um bom exemplo.

A geração posterior a Puebla iniciou a sua carreira experienciando a conjuntura política das décadas de 1960 e 1970, os obstáculos e desafios daquele processo frente à ebulição geopolítica global de forma a apreendê-la de maneira menos idealizada, através de versos mais sofisticados e líricos, apesar da defesa igualmente perceptível do que sucedia no país caribenho após a chegada de Fidel. Nesses anos, indo mais ao sul, a canção engajada chilena também firmava-se como uma das correntes mais efervescentes da Nova Canção Latino-Americana, impactada e impactando o repertório da Nova Trova Cubana. Se, no Chile, temáticas como o amor, a fraternidade e romances impossíveis eram uma constante nas canções dançantes da primeira metade do século XX (González, 2016), com a velocidade das transformações demográficas, o avanço do mercado fonográfico, o explícito abismo social e os conflitos de caráter político, cantar sobre as dores e sofrimentos populares das classes trabalhadoras, mas também as resistências de passados traumáticos e um presente em ebulição, parecia cada vez mais imperioso.

Espaços pequenos, com uma iluminação precária em ambientes claramente boêmios, começaram a surgir nos anos 1950. Foi a partir da fala e do canto nas *peñas*, vistos inicialmente como marginais e independentes, que a

¹⁷⁹ PUEBLA, Carlos. *Gracias a Fidel*. Intérprete: Carlos Puebla. In: *Después de un Año*. Cuba: EGREM, 1960. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/0f4A6YC3XC6chHhRkSj9ur?highlight=spotify:track:6ATAvCMFdZj58llcOzUvwF\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/0f4A6YC3XC6chHhRkSj9ur?highlight=spotify:track:6ATAvCMFdZj58llcOzUvwF). Acesso em: 06/2025.

¹⁸⁰ PUEBLA, Carlos. *Y en Eso Llegó Fidel*. Intérprete: Carlos Puebla. In: *Y En Eso Llegó Fidel*. Cuba: EGREM, 1965. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcmlxalBM6PfcWK/\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcmlxalBM6PfcWK/). Acesso em: 06/2025.

¹⁸¹ PUEBLA, Carlos. *Comite de Defensa*. Intérprete: Carlos Puebla. In: *Y En Eso Llegó Fidel*. Cuba: EGREM, 1965. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcmlxalBM6PfcWK/\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcmlxalBM6PfcWK/). Acesso em: 06/2025.

experiência da Nova Canção Chilena deu os seus primeiros passos. O inaugural e mais conhecido destes espaços foi a *Peña de Los Parra*, fundado em um casarão em Santiago, em 1965, pelos irmãos cantantes Isabel e Ángel Parra, filhos da folclorista, cantora, compositora e poeta Violeta Parra. Plasmando sonoridades de instrumentos folclóricos com letras de cunho contestatório, abraçando a referência primeva e fundante da Nova Canção Chilena, Violeta, o movimento estruturava-se, aglutinava interessados, curiosos e sujeitos advindos de universidades, partidos políticos à esquerda e sindicatos. Difusa nessas *peñas*, a mensagem da Nova Canção Chilena começava a se espalhar para outras regiões do país, transformando-se em peças musicais de resistência. Para além das temáticas tradicionais do canto chileno articulado às raízes folclóricas indígenas e camponesas, tomava forma uma atitude política de mudar consciências, esclarecê-las, sem pretensões elitistas e vanguardistas, mas a partir do diálogo/troca com os ouvintes e espectadores que passavam por lá, nos *shows* e comícios que entoavam as letras das canções. Elas expressavam as denúncias contra as injustiças sociais com atenção às classes populares, assim como denominadores comuns contra um mercado que produzia, vendia e disseminava uma música sem os valores de uma transformação política concreta – não por acaso havia entre esses artistas e compositores um combate claro ao chamado estrangeirismo. A difusão da Nova Canção Chilena se deu em diferentes ambientes, não apenas nas *peñas*, mas em comícios, festividades populares, universidades e praças, analisados por McSherry (2017) como espaços de disputa contra a hegemonia comercial-discográfica – que carregava consigo uma não-mensagem da música alienante – advinda dos Estados Unidos da América. O olhar crítico, desconfiado e satírico dos integrantes da Nova Canção Chilena no que dizia respeito ao poder de influência norte-americano sobre a cultura e identidade latino-americanas estava expresso em suas letras, entrevistas e posicionamentos. Também, não por acaso, a bandeira de integração continental em oposição ao Norte foi constantemente empunhada.

Isabel Parra, no álbum “Isabel Parra Vol.1”¹⁸², de 1968, compõe *Qué Pasa en Esta América*. Na canção, o antiimperialismo e a perspectiva

¹⁸² PARRA, Isabel. Qué pasa en esta América. Intérprete: Isabel Parra. In: **Isabel Parra Volume 1**. Santiago: Odeon, 1966. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5HPSowQc5rsiooSfsAHNR3]. Acesso em: 06/2025.

internacionalista, no entanto, cruzam-se, alimentando-se dos acontecimentos transcorridos naquele momento como o assassinato de Martin Luther King Jr., nos EUA, e os intensos anos que antecedem a chegada de Salvador Allende à presidência do Chile: as Américas uniam-se em uma só voz. O grito de Parra, acompanhada de um violão e sua entonação lamuriosa, uma voz que ganha potência apenas com o correr dos versos, aponta para a estrela negra caída em terras distantes, Luther King Jr., liderança política e religiosa em defesa dos direitos civis norte-americanos, assassinado naquele ano. O pastor fora alvejado "com uma bala amarga em seu peito", canta Parra, desnorreada frente ao acontecimento. A distância dessa estrela dos céus de sua região, o Chile, parece não importar. Isabel Parra, então, indaga: *o que está acontecendo na América, orgulhosa?/ orgulhosa terra que trazia as flores da liberdade?* sublinhando o ideal estadunidense de uma terra de liberdades e progressos.

Para a compositora chilena, *se uma chuva de chumbo as secou/ como seus filhos poderão viver em paz?* Nos versos seguintes, Parra regressa ao Chile, à sua América Latina: *meu povo, que é tão pobre, lança para a lua/ o humilde foguete de seu olhar/ mas se eles quiserem, meu presidente/ pode caminhar sem medo até a sua residência*. Neste momento, "meu presidente" não remete à Allende, que seria eleito apenas em 1970. Parra pode se referir a Eduardo Frei Montalva (1964-1970), liderança controversa e dúbia, um reformista financiado pela CIA que mantinha relações amigáveis com os governos estadunidenses, como sublinha Salém Vasconcelos¹⁸³. O internacionalismo, no entanto, ganha destaque nos versos finais, pois a *terra inteira clama por justiça*, não apenas para o assassinato de Luther King Jr., mas pela miséria do povo chileno e latino-americano: *quando chegará o dia em que, por amor/ devolverá aos pobres seus corações?* indaga Isabel Parra em referência às injustiças e desigualdades sociais na América Latina.

Entre o terror e a miséria também multiplicados no Chile e em muitas outras regiões do Cone Sul e da América Central, a canção alimenta a necessidade de união e solidariedade entre os povos do continente com vistas a uma libertação territorial de grandes proporções, sem relegar outras figuras e

¹⁸³ VASCONCELOS, Joana Salém. **O maio de 1968 no Chile**. Entrevistador: João Vitor Santos. IHU Online, São Leopoldo, 18 maio 2018. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7290-o-maio-de-1968-no-chile>>. Acesso em: 06/2025.

lideranças mundo afora. Parra performará, não por acaso, *Canción Por La Unidad Latino-Americana*, de Pablo Milanés, em distintos momentos, como quarta faixa do álbum “Como Una Historia”. Readaptações da palavra-cantada engajada espalhavam-se por diversas regiões do continente, imersos na conjuntura histórica que estava sendo violentamente imposta.

Quando se fala da música em circulação na época das ditaduras civis-militares latino-americanas não é possível isolar-se em apenas um país, mas é necessário considerar os códigos de criação e interpretação que se movem para além das fronteiras geopolíticas. (Bordolli; Malán, 2014, p.41)

Esses códigos de criação e interpretação, adaptações e readaptações, moldando-se a interpretações únicas de diferentes artistas da região – o palimpsesto total –, confluíram para outra canção que encontrou eco nas vozes da família Parra, os seus irmãos, Isabel e Ángel, composta originalmente por sua mãe, Violeta.

Como artefato compartilhado dos cantautores da Nova Canção Latino-Americana, *Los Pueblos Americanos* ultrapassou fronteiras, sendo regravada e cantada por Mercedes Sosa em um álbum em homenagem à artista chilena, os grupos Tarancon¹⁸⁴ e Quilapayún¹⁸⁵, Victor Jara, e mesmo o argentino León Gieco – espécie de continuador de alguns denominadores similares do movimento da Nova Canção nas décadas seguintes, entre os anos 1980 e 2000, sob os gêneros *rock* mesclado ao *folk*. Os versos da canção teriam sido compostos ainda na década de 1950, período fértil de produção e criatividade da compositora, e lançados como uma das noventa e oito faixas do álbum “Toda Violeta Parra: el folklore de Chile”¹⁸⁶, em 1957.

Em versos breves, Parra traz questionamentos a um certo fiscal, perguntando aos governantes qual seria o dia em que a América se faria uma: um só pilar e uma só bandeira. Estando os latino-americanos atormentados e

¹⁸⁴ Conjunto musical brasileiro criado no início da década de 1970, com referências explícitas às canções mais famosas do repertório da Nova Canção Latino-Americana.

¹⁸⁵ Conjunto musical criado em 1965, um dos agrupamentos musicais fundantes da Nova Canção Chilena e reconhecido mundialmente.

¹⁸⁶ PARRA, Violeta. *Los Pueblos Americanos*. Intérprete: Violeta Parra. In: **Toda Violeta Parra: el folklore de Chile**. ODEON, Chile, 1957. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6qJbbYFJb2Q&pp=ygUoVG9kYSBWaW9sZXRhIFBhcnJhOiBlbCBmb2xrbG9yZSBkZSBDaGlzZdIHHCQm-CQGHKiGM7w%3D%3D]. Acesso em: 06/2025.

separados por fronteiras, Parra recupera os signos dos discursos integracionistas e emancipadores almejando um pedaço de terra para encerrar aquilo que considera uma guerra – guerra interna contra o próprio povo. Em suma, os conflitos e tensões fundiárias, as desigualdades e injustiças sociais por eles cultivados. A ideia de libertação continental passa a ganhar contornos mais explícitos nas décadas de 1960 e, principalmente de 1970, assim como a inserção cada vez mais enfática daquelas figuras que seriam as suas protagonistas: os sujeitos populares e as classes trabalhadoras latino-americanas. As propostas de uma revolução social inscritas nas composições como as de Violeta Parra estão diluídas no repertório da Nova Canção como espaços de possibilidades e potencialidades, sendo uma temática constante nessas canções, assim como estavam presentes e em ebulição nos mais distintos países latino-americanos no tocante às organizações e partidos de esquerda – principalmente após os impactos da Revolução Cubana.

Para os compositores, músicos e intérpretes engajados, o ato final, o momento da libertação, o porvir revolucionário era uma realidade que estava à espreita, porém, sempre à espreita, adiante, à frente, para lá de seu tempo vivido, em suma, em um futuro desconhecido, mas pelo qual valeria a pena lutar para que se realizasse dentro das possibilidades do real. Com a deflagração do processo revolucionário cubano, no entanto, o imaginário das esquerdas latino-americanas e de seus artistas era incitado de maneira otimista. Após visitas frequentes à Cuba e a outros países da América Latina, Eric Hobsbawm¹⁸⁷ escreve sobre as razões que animavam esses indivíduos:

A Revolução Cubana tinha tudo: romance, heroísmo nas montanhas, ex-líderes estudantis com a generosidade altruísta de sua juventude – os mais velhos mal tinham passado dos trinta –, um povo radiante num paraíso turístico tropical pulsante com o ritmo da rumba. Além do mais, podia ser saudado por todos os revolucionários de esquerda. (Hobsbawm, 2017, p. 301)

Apesar desse imaginário, que fervilhava ao som da *rumba* no início da década de 1960, a ideia de libertação continental promovida pelo governo revolucionário vem de tempos mais remotos, instigada por uma série de autores

¹⁸⁷ HOBBSAWM, Eric. **Viva la revolución**: a era das utopias na América Latina. Organização: Leslie Bethell. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

e intelectuais latino-americanos que viveram períodos distintos e em situações diferentes uns dos outros, mas que trilham um mesmo rumo – os rumos da utopia. Não uma mera utopia abstrata e ahistórica, mas uma imaginação aventureira bem nutrida nessas terras, como escreve Souza Fredrigo¹⁸⁸:

As imagens da utopia como um lugar de realização plena, criado para uma comunidade de escolhidos e localizado no tempo e espaço sacralizados, demarca um tipo ideal de experiência utópica. Embora críticos tenham reiterado que o ideal utópico é universal (aparecem em variadas comunidades, organizadas sob temporalidades diversas) e excludente (a comunidade, ao imaginar a sua utopia, pontilha fronteiras), resistimos na busca – histórica e coletivamente. Em razão disso, a América produziu, em qualidade e profusão, cronistas, ensaístas e literatos, cuja imaginação poderosa registrou uma realidade assombrosa. Com eles, aprendemos que a utopia nos projetos além da comodidade, ao mesmo tempo em que desafia o nosso cotidiano descomunal. (Fredrigo, 2021, p. 13-14)

O dilema que se auto imputavam os artistas engajados, aqueles que nutriam certo otimismo pelo porvir, era o momento exato, no plano concreto, em que este instante se daria. Momento em que a realização plena da utopia seria, por fim e para sempre, sacralizada nas relações, no cotidiano, na existência mesma desses povos. Para que isso acontecesse no plano do real, do possível, fazia-se necessário a união desses sujeitos todos, na sua resistência e insistência diárias, como compôs Milton Nascimento na canção *Credo*, primeira faixa do álbum “Clube da Esquina Nº2”, “Disco 1”, de 1978.

As vozes coletivas que inauguram a canção, um coro que entoia os versos iniciais da composição *San Vicente*, dão início a gravação de *Credo*: *Coração americano/ Acordei de um sonho estranho/ Um gosto, vidro e corte/ Um sabor de chocolate/ No corpo e na cidade/ Um sabor de vida e morte/ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte*. Como se abrissem os caminhos e alamedas para os versos que virão, os versos subjazem um sonho estranho sonhado por esses compositores mineiros tão próximos, ao mesmo tempo que tão distantes de seus companheiros latino-americanos: o gosto deste sonho é amargo, tem gosto de vidro mascado com os dentes, ferindo as gengivas e cortando a boca. No entanto, para além do sangue que jorra, também há um sabor de chocolate na utopia sonhada, um sabor aprazível do cacau tropical que

¹⁸⁸ PRADO, Maria Lúcia (Org). **Utopias latino-americanas**: política, sociedade, cultura. São Paulo, Ed. Contexto, 2021.

se mistura com as dores e agruras daquela realidade – tal o coração americano dos que vivem e sobrevivem no continente.

Das vozes em coro, entre os sopros de flautas andinas e as sonoridades de chocalhos que vão se acentuando com a entrada do vocal potente de Milton Nascimento – que entoia os versos em um ritmo alegre e otimista que cresce de acordo com os refrões –, as figuras do povo vão caminhando pela noite de nossa cidade com anseios igualmente otimistas, acendendo a esperança e apagando a escuridão. Milton Nascimento e Fernando Brant, defronte o autoritarismo brasileiro, fizeram ecoar a *tragédia que caía sobre todos nós* na faixa *Promessas do Sol* (1976), indagando o que faziam aqueles derrotados diariamente pela ditadura militar, trazendo consigo em *Credo* uma mensagem para além da denúncia e do sofrimento diários – antes de tudo, uma mensagem de esperança.

A figura do jovem estudante apreendido como um ser potencialmente revolucionário¹⁸⁹ é cantada como a força motriz da geração vindoura, aquela que seria capaz de derramar a juventude pelos corações, clareando-os em meio ao obscurantismo. Pelas ruas da cidade, essa força se espraiaria e seria capaz de iluminar a escuridão. Para tal, a resistência contra o arbítrio e a exceção ganham destaque: *tenha fé no nosso povo que ele resiste/ tenha fé no nosso povo que ele insiste*. A união dessas figuras ganha a centralidade da composição, como sujeito coletivo. Juntos, *caminhando de mãos dadas com a alma nova*, se viverá *semeando a liberdade em cada coração*. Semear a liberdade, como se semeiam os campos, versos comuns e compartilhados pelos artistas da Nova Canção e que aproximam Milton Nascimento e Fernando Brant de seus companheiros, dos artistas engajados e dos sujeitos populares entoados que caminham com eles pelas ruas da cidade: *caminhando e vivendo com a alma aberta/ aquecidos pelo sol que vem depois do temporal*. O “temporal” composto, este cenário escuro e tormentoso, reflete o estado de coisas e a situação política brasileira e latino-americana, um momento de incertezas, indeterminações e violência. Esse povo

¹⁸⁹ Sobre a figura do jovem potencialmente revolucionário e entendido à época como um ser insubmisso por natureza, conferir as ideias de Gruppo, que apontou para o crescimento exponencial do número de matrículas universitárias no centros acadêmicos latino-americanos entre 1960 e 1980, espaços de agitação e propaganda que tornam-se “sementeiras de ativismo político radical” após 1968, evidenciando o “cosmopolitismo da rebeldia juvenil” daqueles anos. In: GRUPPO, Luís Antônio. Terceiro Mundo e movimentos estudantis nos anos 1960. **Universidade Federal de Alenas**, 2005.

em algum momento acordará, e o ato de despertar virá juntamente com o momento da reação: *tenha fé no nosso povo que ele assusta!* alertam.

Os instrumentos tocados em consonância com o andamento da canção, o sopro das flautas trazendo os ares do altiplano andino, as cordas do violão e do *charango* unindo os interiores e rincões mais distantes, completam o vocal de Milton Nascimento na frequência do coro que reinicia os versos iniciais de *San Vicente*, como uma procissão religiosa, desfechando *Credo*, uma canção que parece enfileirar as figuras vocalizadas e sonorizadas como aquelas que estão a caminhar juntas: *Estava em San Vicente/ A cidade e suas luzes/ Estava em San Vicente/ As mulheres e os homens/ Coração americano/ Um sabor de vidro e corte*. E, ao som de *Credo*, as palavras de Fredrigo (2021) sobre o anseio pelo futuro esperado ganham um sentido mais cristalino, afinal, este lugar de realização plena composto por Milton Nascimento para uma comunidade de escolhidos – o povo – e localizado no tempo e espaço sacralizados – o Brasil e a América Latina –, vincula-se à ideia de um caminho de mãos dadas a ser aberto, um outro horizonte após o temporal. De maneira ainda mais intensa, carregando este mesmo anseio no ato composicional em seus vocais, Geraldo Vandré compõe *Arueira*, lançada uma década antes¹⁹⁰, em 1968, onde canta que o dia que *já vem vindo* está para chegar. Mas *quando este momento se daria e que esse mundo pós-libertação iria virar* eram as indagações prementes desses artistas. O dia que vai chegar, o momento pós-revolucionário, parece não se converter em palavras, pois não se sabe ao certo o que ocorrerá depois. Entende-se que o sofrimento, a exaustão e a carestia dos setores populares não poderiam continuar, mas o que viria depois da revolta? As figuras do trabalhador são inscritas na nona faixa do álbum “Canto Geral” (1968) como sujeitos oprimidos, mas igualmente ativos; brancos e negros vivendo noite e dia a trabalhar enquanto o *senhor de tudo/ sentado, mandando dar*, perpetua-se como uma espécie de figura tirânica sobre os trabalhadores.

Em *Arueira*, o dia-que-vai-chegar carrega consigo a dignidade almejada por esses povos, o momento em que esses sujeitos governarão à sua maneira, sem a madeira de dar em doido, os ataques e repressão que sofrem diariamente

¹⁹⁰ Se em 1978 a esperança de dias melhores estava nas redemocratizações e nas lutas organizadas contra as ditaduras militares do Cone Sul, em 1968, uma década antes, o anseio pelo porvir emancipatório e revolucionário era ainda vívido, parecia, por fim, possível.

pelas forças de segurança e repressão. Os trabalhadores esperam fazendo as contas e recolhendo fúrias. Na canção, este futuro não é materializado em palavras, pois não é traduzível, e o seu fim último não é desvelado; a revolta sim, para que naveguem esses sujeitos, finalmente, nos mares da revolução: *marinheiro, marinheiro/ quero ver você no mar/ Eu também sou marinheiro/ Eu também sei governar*. Vandrê, como um ato de rebeldia e reação à violência das tiranias e do tirano, desfecha apontando para o ato igualmente violento e reativo do oprimido: com a volta do cipó da aroeira-vermelha, árvore nativa da América do Sul, volta-se a chibatada no lombo de quem mandou dar.

CAPÍTULO III

OPERÁRIOS E CAMPONESES NA NOVA CANÇÃO LATINO-AMERICANA

“O continente latino-americano nasceu sob a égide do trabalho”, escreveu Antunes¹⁹¹ *n’O Continente do Labor* como sentença epistolar de uma das obras mais relevantes da sociologia do trabalho. É perceptível, pelas letras de suas canções, que os artistas engajados da América Latina da segunda metade do século XX compreendiam de maneira igualmente crítica a diversidade desses espaços e seus conflitos de classe. Entendiam ser a questão do trabalho, do labor, uma das temáticas centrais de suas composições. Compreendiam que o continente latino-americano fora laboratório histórico de empresas coloniais assentadas na região após os anos da Conquista, e que esse passado, não por uma ironia do destino ou pelos desígnios da divina providência, ainda estavam presentes nas estruturas econômicas, sociais e políticas do presente que compunham o seu repertório, um passado que permaneceu sedimentado na cotidianidade daquele presente. Também não fora por acaso que tornaram o sujeito popular, e, mais ainda, o sujeito trabalhador, os operários e camponeses, como protagonistas de uma miríade de canções de seu repertório.

Quando Antunes aponta para a nossa fundação territorial, assentada nos horizontes técnicos e subjetivos do mundo do trabalho, também não o faz calcado na ideia de que aqui nada havia, sendo necessário construir do zero uma civilização pujante nos trilhos do progresso: “na fase pré-colonial, o trabalho coletivo era o pilar da produção” (2011, p. 17), ele afirma rememorando as distintas configurações do trabalho comunal dos povos originários no espaço que futuramente seria nominado de América Latina – como escreveu Mariátegui, nessa história, “a comuna precede a nação”, aponta o peruano, e o “processo do desenvolvimento de todas essas nações segue a mesma direção, mas em algumas realiza-se mais rapidamente do que em outras” (Mariátegui, 2011, p. 81). Mariátegui e Antunes recuperam a vasta presença dos povos originários dizimados pelo colonialismo europeu, povos estes que detinham outra cosmovisão no que diz respeito à ideia e à prática do trabalho, povos esses que,

¹⁹¹ ANTUNES, Ricardo. *O Continente do Labor*. São Paulo, Ed. Boitempo, 2011.

violentamente, foram sendo miscigenados e aculturados, entre resistências, negociações e conflitos que permanecem até os nossos dias.

As principais formas de trabalho existentes em nossa sociedade colonial desenvolveram-se entre os séculos XVI e XIX. Inicialmente, foi utilizado trabalho indígena por meio do sistema conhecido como *encomiendas*, uma espécie de concessão pessoal na qual o colono se comprometia a garantir a subsistência dos indígenas apropriando-se do seu trabalho. Em especial nas colônias sob domínio espanhol, era comum a exploração do trabalho indígena, um modo de escravidão voltado à extração de metais preciosos (ouro e prata). Além disso, também no mundo colonial difundiu-se o trabalho escravo africano, resultado de um intenso tráfico humano da África para a América Latina, sob o controle das burguesias comerciais europeias em constituição que viviam de vários tipos de comercio, inclusive o humano. (Antunes, 2011, p.18)

A exploração do trabalho indígena baseado no escambo, na escravização e na violência da burocracia colonial – as civis, militares e/ou eclesiásticas –, além do tráfico humano de escravizados trasladados do continente africano, não são temáticas históricas relegadas ao tempo de um passado estático. Sendo assim, nota-se que os artistas integrantes da Nova Canção, do México ao Uruguai, assim como no Brasil, frente aos processos históricos traumáticos experimentados por suas gentes e etnias, a partir das leituras que faziam de sua época e de temporalidades passadas, almejaram trazer ao debate, aos seus ouvintes e ao campo da canção popular a figura do sujeito originário, do indígena – apontado ainda como índio.

As canções do compositor e músico mexicano Gabino Palomares, de Daniel Viglietti, e como se verá, de Geraldo Vandré, parecem captar que, no interior desse imaginário que inscreve o povo latino-americano e as suas classes trabalhadoras no ato composicional, no discurso musical, subsiste a figura do indígena, que transita e caminha em um cenário entre-fronteiras muitas vezes nas mesmas paisagens onde trilham as figuras camponesas mestiças – o indo-mestiço (Svampa, 2023). Afinal, para além dos cenários idílicos onde supostamente esses povos residiriam apartados da civilização, claro estava que o sujeito originário estava igualmente nos campos e latifúndios como um ator social presente e constitutivo do campesinato, ou adentrando aos trancos e barrancos o cenário urbano, expulso de suas terras, como trabalhador braçal nos parques industriais, minas e canteiros de obras das grandes construções.

Importante recordar a seguinte sentença de Ribeiro¹⁹²: “Os índios jamais estabeleceram uma paz estável com o invasor, exigindo dele um esforço continuado para dominar cada região” (p. 28), assim como propuseram, a partir de cada localidade, métodos de negociação e acomodação, nunca de subserviência e submissão completas. Já Svampa aponta¹⁹³ para a crescente e urgente “revalorização da identidade étnica e do protagonismo social e político crescente dos povos indígenas” (2023, p. 45). A própria figura do indígena evidencia um claro campo de tensões, as quais “configuram e problematizam as diferentes categorias ligadas à chamada ‘questão indígena’” (2023, p. 46): arregimentados em territórios de direito, com base na lei específica de cada nação, esses sujeitos enfrentam, para além da violência cotidiana, física e simbólica, uma série de apontamentos teóricos promovidos e impostos por acadêmicos que almejam explicá-los de alguma maneira a partir de uma episteme localizada, originada e instigada pela intelectualidade do norte.

Svampa aponta para os inúmeros binômios que atravessam diferentes perspectivas “político-culturais sobre o tema indígena e costumam se articular sob a forma de oposições ou disjunções, configurando um campo magnético e multi-cêntrico” (2023, p. 47): é como se a figura do indígena, de acordo com os pensadores latino-americanos, aproximasse e se distanciasse das figuras do camponês, do mestiço, do rural, de acordo com o tempo, o local e a perspectiva apresentada pelo autor ou autora. Svampa está preocupada com a figura do indígena no interior – sempre tensionado – do pensamento social crítico latino-americano, o que não me cabe neste instante. O que interessa, neste momento, é encontrá-lo e entendê-lo juntamente com as figuras do campo, este sujeito *cambiante* inscrito no ato composicional, no discurso musical.

Citando José Luis Romero, Carlos Altamirano reflete: “Na América, assim como na Espanha, a limpeza de sangue operou como um sistema de inclusão e exclusão nos organismos e instituições de poder” (2023, p. 34). Depois, continua com as suas próprias palavras: “as fronteiras raciais, de fato, não seriam infranqueáveis: a mestiçagem, que fragilizava o rigor das diferenças

¹⁹² RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

¹⁹³ De acordo com os últimos números da Cepal (2014), é possível contabilizar 826 povos na América Latina, distintos, plurais e em constante choque, negociação, conciliação e resistência com os demais grupos e setores não-indígenas das sociedades latino-americanas.

étnicas, tornaria mais complexa as classificações nesse mundo social ibérico-indígena-*criollo*-mestiço-africano” (p. 34), ao mesmo tempo que Svampa declara que na América Latina, “raça, processo de racialização e racismo aparecem estreitamente ligados, unidos por um mesmo polo semântico” (p. 51). Neste território,

em nome de um enfoque cientificista, a visão darwinista das raças desembocou na naturalização das desigualdades sociais entre brancos, indígenas, negros e mestiços, atribuída às diferenças fenotípicas, ou seja, biológicas. (p. 51)

A discussão se faz necessária não apenas como um imperativo ético do pesquisador, mas pelo simples fato dessas figuras protagonizaram, mesmo que de maneira residual¹⁹⁴, canções pertencentes ao repertório de canções filtrado. Ancorado nessa discussão, aciono uma vez mais o repertório de Nicomedes Santa Cruz, não apenas como reflexo do debate promovido por Svampa e outros autores, mas como forma de inseri-lo nos entremeios da Nova Canção, figura escamoteada e que mantém no ato composicional, principalmente, inúmeras similaridades para com as canções entoadas por artistas como Mercedes Sosa e Atahualpa Yupanqui.

Santa Cruz, no álbum supracitado “Décimas Para América”, de 1961, compõe como quarta faixa a canção *Indio de La Cordillera*, como uma ode aos povos originários, com versos que buscam dignificar tal figura. Svampa aponta para o Peru, região de Nicomédes, como um espaço “constante de tensões que transcende o esquema binário (índio/branco-mestiço) para ilustrar uma pluralidade interna em setores subalternos indígenas” (2023, p. 45), o que se evidencia nos versos de *Indio de La Cordillera*, nos quais o compositor apreende

¹⁹⁴ A inserção e protagonismo das figuras indígenas – sujeitos pertencentes aos povos originários do continente, em toda a sua pluralidade – aparece de maneira residual dentro do repertório da Nova Canção quando comparada com as canções que remetem ao popular genérico, o operário e o camponês clássicos, assim como às figuras dos negros e negras escravizados, sendo inscrita apenas neste ou naquele verso, desta ou daquela canção, que, de uma maneira geral, versam sobre diferentes temáticas. Algumas delas, no entanto, são protagonizadas por esses sujeitos com distintas perspectivas. Para tal, a reflexão de Maristella Svampa no tocante à figura do indígena, ora associada ora distanciada do sujeito camponês (e mestiço), torna-se relevante. Para a socióloga: “Na Colônia o indígena era uma categoria político-administrativa: era necessário contar a quantidade de indivíduos, pois eles pagavam tributos ou realizavam trabalhos forçados, sobretudo nas minas, como ocorria na Bolívia (Lavaud & Lestage, 2009, p.14). No entanto, rapidamente a categoria ‘índigena’ foi se tornando complexa, adotando uma dimensão racial (ou racista) e cultural, definindo-se por marcadores como idioma, vestimenta e origem rural (Barragán, 1992; De la Cadena, 2004), que remetiam sempre à inferioridade, em registro relacional ou comparativo com o não indígena” (Svampa, 2023, p. 43).

em uma chave crítica as razões para que o indígena seja naturalmente desconfiado perante o outro, o homem branco. Essas tensões, no entanto, permeiam todos os poros sociais latino-americanos.

Nos versos cantados de maneira falada em confluência com as sonoridades de flautas andinas ao fundo – característico das canções de Nicomedes –, o indígena da cordilheira vive desconfiado, mesmo possuindo um imenso coração. Santa Cruz entende a sua desconfiança histórica: *e na verdade não o censuro/ há em seu passado sombrio/ quatro séculos de espreita*. No entanto, a figura do indígena não é inscrita nos versos como mera vítima passiva das engrenagens do capitalismo e da burocracia moderno-ocidental, mas um ser pensante e consciente, apesar da violência perpetrada pelos setores senhoriais. Nesta toada, tanto a promessa de bonança como a “arenga patriótica” prometida e inculcada pelas classes dominantes *não cabem em seu cérebro/ você se mostra irresoluto e então eles acreditam que você é um bruto/ índio da cordilheira*.

Na canção, a figura do indígena é convertida em figura americana, não como forma a distanciar-se da pluralidade e diversidade existentes no continente, mas como estratégia poético-política de integrá-lo ao território e às sociedades novas em expansão: “você se mostra irresoluto” perante aqueles quatros séculos de violência “cantados atrás”. Nos versos, almeja uma aproximação com esses sujeitos, sentindo a mesma dor que sentem e ampliando a sua voz quando necessário a partir do canto, como se seus aliados fossem: *vou ao encontro de sua queixa muda/ aproxime seu ouvido de minha voz/ para que não falemos em vão*. Santa Cruz compreende a dor social infligida ao indígena, muitas vezes infligida a ele próprio, enquanto um homem negro.

A questão racial, neste momento, se impõe. Nicomedes relaciona a sua trajetória com a do sujeito indígena: *eu, seu irmão, você, meu irmão/ frutos de uma dor intensa*, rememorando os processos históricos traumáticos que tanto indígenas como negros e negros escravizados enfrentaram no transcurso dos séculos. Por outro lado, a palavra-cantada do compositor parece não convencer o indígena que escuta sempre sobre justiça social, mas nunca a conquista, não consegue senti-la – aí jaz a desconfiança dele perante o outro. Santa Cruz almeja que o sangue do indígena ferva para que lute pelo que é seu: *quero lutar pelo que é seu/ como se fosse meu*. Anseia ecoar um grito histriônico até que as

tristezas de seu coração se dissipem: *seu grito não tem portas/ mas eu gostaria de penetrá-las*, canta. As tristeza solitárias dessas figuras, seres vivos do litoral, penetrados nas montanhas, cordilheiras e nas serras tropicais, regiões apontadas por Nicomedes na composição, urgem cessar: *enterre o passado ruim/ e reviva abraçado/ ao seu imenso coração*, desfecha em versos.

A partir de *Indio de la Cordillera*, me atento para alguns dos aspectos basilares do processo histórico latino-americano – a questão do trabalho e a questão indígena –, como apontam Ribeiro, Svampa e Altamirano, com múltiplos rastros e inúmeras dimensões que constroem a realidade das maiorias trabalhadoras inseridas em seu tempo, seja na trivialidade de seu cotidiano, em suas aspirações pessoais; no sofrimento imputado à prática laboral exaustiva infligida às massas de indígenas mineiros e plantadores; nos atos de opressão, coerção e mesmo nos períodos de violência a partir dos mandonismos das classes dominantes locais; ou mesmo na realização concreta de suas lutas coletivas. Em momentos específicos, como nas décadas de 1960 e 1970, esses passados traumáticos são, então, acionados: as figuras do operariado e do campesinato, versados e sonorizados, plasmados à sua ideia de povo e popular, são inseridas na dinâmica histórica latino-americana do século XX ao mesmo tempo em que acionam diferentes dimensões de passados tão presentes no continente do labor, como estes advindos de séculos que antecedem a conjuntura subscrita.

Em uma percepção inicial, dentro das diferentes correntes regionais de renovação sonora, compositores e músicos adotaram a premissa de que havia um só povo latino-americano, diverso e heterogêneo, oprimido e injustiçado historicamente. Por outro lado, este seria o *povo-ideal*, os setores genuínos desses coletivos, as vítimas de processos históricos acachapantes, estruturais, de longa duração, como a Conquista, colonização, a escravidão, os genocídios, massacres, exclusões sociais perante os processos de industrialização e massificação que transcorriam.

Neste momento, a partir deste repertório de canções filtrado e escrutinado ao longo dos anos e que será apresentado, compositores, músicos e intérpretes deram vida aos anônimos candangos, *pobladores*, ao pedreiro, ao campesino dos interiores, aos peões fazendeiros, sertanejos, pescadores, ao indígena das serras, aos mineiros soterrados pela escuridão rochosa e à

trabalhadora tecelã dos grandes parques industriais. Através das arbitrariedades da palavra-cantada, produzindo e reproduzindo esse palimpsesto total entre-fronteiras, esses artistas despertaram no passado as centelhas da esperança, como apontou Walter Benjamin (2012), nos caminhos de uma utopia que deu relevância a esses mesmos passados com perspectivas de transformar radicalmente o seu presente na busca de um futuro digno para as multidões – um porvir utópico e revolucionário, assim como é papel exclusivo do historiador despertar os passados aqui narrados a partir de um repertório musical tão rico e diverso –, “convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer” (p. 244).

3.1 OPERÁRIOS E CAMPONESES NAS CORRENTES REGIONAIS DE RENOVAÇÃO SONORA

3.1.1 CANCIÓN PROTESTA URUGUAIA

O compositor e músico uruguaio Daniel Viglietti, um dos artistas mais representativos da *Canción Protesta Uruguaya*¹⁹⁵, com relações amistosas com outras figuras da Nova Canção Latino-Americana e suas movimentações, festivais e concertos para além de seu país, despontou no início da década de 1960 não apenas como figura artística, mas como sujeito engajado nas grandes causas de sua época, influenciado pelas canções de Violeta Parra, Atahualpa Yupanqui e Victor Jara, principalmente, ao compor seu próprio repertório. Viglietti fora detido pelas forças de repressão uruguaias em 1972, antes mesmo do golpe de Estado se consumir no ano seguinte, passando onze anos de desterro na França e retornando ao Uruguai apenas em 1984. Anos antes, em 1964, lança

¹⁹⁵ A corrente de renovação sonora uruguiaia, a *Canción Protesta Uruguaya*, é determinada cronologicamente por dois cortes temporais: da década de 1960 a 1973, a canção engajada é tida como uma novidade, contudo ainda vinculada aos ambientes, sonoridades e figuras rurais e agrárias (que não deixam de aparecer futuramente em distintas composições). Depois, há o período de 1973 a 1985, em que o Uruguai viveu sob a sua última ditadura militar, conhecido como “Canto Popular Uruguayo”, agora com canções mais ativas e de resistência contra o autoritarismo, vinculadas a um espaço mais urbanizado, momento em que os uriguaiois sofrem distintas influências de outras correntes, como a brasileira, com o nicho de protesto advindo da MPB, e dos trovadores cubanos, através da afirmação da Nova Trova. Ambos os períodos, neste momento, confundem-se na produção de alguns de seus artistas engajados aqui filtrados – com ênfase no repertório de Daniel Viglietti – que transitaram, compuseram e resistiram entre as décadas de 1960 e 1970.

o álbum “Hombres de Nuestra Tierra”¹⁹⁶, no qual as dez faixas que o compõem explicitam a preocupação com aquelas figuras que representavam, no seu entendimento, o povo latino-americano. Diferente de todos os artistas elencados neste trabalho, Viglietti oferece aos seus ouvintes faixas elencando cada figura trabalhadora de sua *tierra*, como peões, plantadores de cana, pescadores e cavaleiros¹⁹⁷.

De acordo com Bordolli e Malán (2014), este momento histórico é caracterizado por um entroncamento musical impactante na região de Viglietti, o que sucedia em distintas regiões do continente com o desenvolvimento das correntes regionais de renovação sonora dos países vizinhos: um processo artesanal de trocas e diálogos sonoros, rítmicos e de composição articulando gêneros da música tradicional camponesa da região do Prata juntamente com reelaborações locais de manifestações musicais “hispano e luso-brasileiros”¹⁹⁸: a *milonga* e a *zamba*, ainda estabelecendo fortes vínculos com os integrantes da Nova Canção pelo continente afora, principalmente com os artistas argentinos (2014, p. 44).

Em “Hombres de Nuestra Tierra”, as gravações partem de sua voz entoada de maneira intimista em alguns momentos, potencializada quando a temática carecia de sentimentos mais apaixonados no andamento de sua palavra-cantada. Seu canto é intercalado com narrações iniciais acerca das figuras versadas em cada faixa, acompanhadas de um violão que é instrumento constante no andamento das canções: o uso do violão e/ou da viola como instrumento sobressalente a outras sonoridades instrumentais remete rapidamente ao cenário dos interiores, como faz Geraldo Vandré, ou mesmo Víctor Jara, ao abordar a questão agrária e as figuras campesinas inseridas nas dinâmicas do mundo rural – que vão além do espaço das fazendas e da

¹⁹⁶ VIGLIETTI, Daniel. **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Yu1rtqBRRcAUfxYZAYCPb>. Acesso em: 06/2025.

¹⁹⁷ Semelhante à produção musical de outra figura uruguaia importante, Aníbal Sampayo, que irá se destacar adiante nesta tese ao inscrever no ato composicional os campesinos e a figura do “pescador” do Rio da Prata nos versos musicados de seus primeiros álbuns, ainda no início da década de 1960.

¹⁹⁸ Não por acaso, dentre os luso-brasileiros, houve a aproximação com o cancionero de Chico Buarque de Hollanda ao lançar o álbum “Trópicos”, em 1973, traduzindo para o espanhol as marcantes canções do compositor carioca daqueles anos.

plantação. A canção inaugural, *Carrero*¹⁹⁹, inicia com a fala de Viglietti, que remete o ouvinte a um tempo passado e quase imemorial:

Antigamente era diferente, as carroças eram as donas das estradas. Elas traziam um inverno quente de lenha e serragem, um verão fresco de melancias. As madrugadas com as primeiras carroças que passavam acordavam o vilarejo. Pingando sua música inocente, os sinos dos bois da frente e o assobio brincalhão do carroceiro. O progresso o encontrou com um comércio e uma carroça velha. Não pense que é bom andar em um novo tempo cheio de velhas lembranças. Às vezes, chegando ao vilarejo, envolvendo-se na vida dos outros. E sempre de volta aos bois e ao amanhecer. Carrero... (Viglietti, 1964)

A figura do *carrero*, nos versos da canção, refere-se a um viajante que, montado em seus animais de carga, carregando suas mulheres, o violão e a bengala, além de parafernalias para comercializar entre as regiões que passa, adentra os perigos da noite em caminhos tortuosos aos golpes na estrada. Entre as taperas populares e os riscos pelo caminho, no *prego preso/ eu carrego a estrela/ empurrando os bois, luxo e chocalhos*, movimentando pela escuridão adentro a sua carroça, o sujeito espera vender e trocar objetos de interesses alheios. A relação do viajante com os vilarejos onde passa é tema da fala inicial de Viglietti: *pingando sua música inocente, os sinos dos bois da frente e o assobio brincalhão* do trabalhador escutado pelos moradores. A ideia de progresso fere a figura do *carrero*, retirando-o da sinuosa estrada entre as taperas, abrindo caminhos modernos, momento em que Viglietti percebe o deslocamento/desaparição daquela figura dos cenários interioranos.

Na faixa *Pion Pa' Todo*²⁰⁰, a figura do peão ganha destaque, sujeito responsável pela alimentação, trato, higiene e treinamento dos animais do proprietário da terra – cavalos e mulas –, assim como a sua relação com esses animais e o cenário em que está inserido. Rememoro que outros artistas manejaram a figura do peão em suas composições, como Atahualpa Yupanqui em *Canto de Peón Envejecido*, a faixa *Milionga del Peón de Campo*, de Jorge Cafrune, *Vea Patrón*, de Alfredo Zitarrosa, além de Viglietti, que narra a historiet

¹⁹⁹ VIGLIETTI, Daniel. Carrero. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/5K6y8szxpjHKTNAXspZdba]. Acesso em: 06/2025.

²⁰⁰ VIGLIETTI, Daniel. Pion Pa' Todo. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/42m9ZfG9zAlk2kkLBIXIAk]. Acesso em: 06/2025.

de um peãozinho nascido nos campos, uma criança trabalhadora tida como propriedade de seu dono, uma espécie de escravo do proprietário da terra:

A estância e a “piona” lhe deram à luz. Ele sabia sobre sua mãe por meio de um avental que secava suas lágrimas e seu nariz. A fazenda queimou sua infância, endureceu-o em uma escola de galpões e trabalho. Ele era um pequeno *pion*, com o peito do pé puro e cabelo como um chuza. Como um cavalo de piquete, eles o levavam de um lado para o outro, sem pagamento ou domingo, como se ele fosse uma árvore, que com sol e água poderia se fartar. (Viglietti, 1964)

Nos versos da canção, o peãozinho desperta antes do galo cantar, iniciando um árduo dia de trabalho: já estando na ordenha das vacas quando o sol brilha, começa a *varrer os galpões/ e dar ração aos porcos*, além cortar muita lenha para aquecer as várias instâncias e os rincões da propriedade. O menino é ordenado por todos, tanto pela cozinheira como pelo capataz que grita com ele, explicitando a violência das relações ali mantidas. No entanto, o trabalhador consegue, vez ou outra, poucos momentos de distração: ele vai até a aldeia mais próxima em busca de garotas chinesas, recebendo singelos presentes dessas mulheres que admira – uma calcinha rasgada e um pouco de fumo. Mas logo precisa regressar, pois os bezerros têm de ser amarrados. A figura do peão é composta como um faz tudo dentro da propriedade em que trabalha: *como um pequeno em um piquete/ o peão de tudo tem que estar*.

Com o passar das faixas, outras figuras vão ganhando destaque como a do pescador, em *Pescador de Arroyo*²⁰¹.

Está tempestuoso, o céu está nublado. É bom ter uma aventura!... Atrás do apito de um homem feliz... Quando ele chega, ele agita a água com o *mojarrero*. Ele vai levantando pequenas folhas prateadas trêmulas. A isca já está pronta. Entre os camalotes, os juncos. Além do meio da lagoa, o cordame. E a pequena fogueira, abrindo-se na sombra, inocente como a flor de uma abóbora! Anquillas, tarariras... lindo peixe-gato! Volta o silêncio, a noite madura, de silêncio... O céu é como a roupa de um pobre, que não merece tantas lavagens. E como uma estrela cansada a lanterna é leiteira: escassa de parafina, caindo de sono... (Viglietti, 1964)

²⁰¹ VIGLIETTI, Daniel. Pescador de Arroyo. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/5XXUDtLXVxBZfE1sHqwh6F]. Acesso em: 06/2025.

Nos versos da canção, o pescador, munido de seus equipamentos e do necessário silêncio – enfatizado como elemento importante para o seu trabalho –, espera em uma lagoa solitária à luz de uma fogueira acesa. Esse cenário é descrito como solitário e o trabalho de capturar bagres e traíras é realizado debaixo de uma lua cheia, que ilumina o pescador mais que o parco fogo que queima em brasa: *pescador do meu povo/ de equipamento e vara/ silêncio, fogueira e espera/ em uma lagoa solitária*. A figura do pescador²⁰² parece gozar de uma parca autonomia entre as figuras compostas nas canções, diferente daquelas que labutam nos diferentes rincões do mundo rural.

Viglietti parte dos lagos e das canoas de pesca, dos peões e suas estradas pedregosas, para os largos horizontes de uma grande plantação na faixa *Chacarero*²⁰³, narrando detalhes deste vasto cenário onde labutam plantadores e semeadores:

O fazendeiro é outra coisa, quer dizer, não é um homem com um cavalo e um horizonte aberto. Ele é quieto, voltado para dentro, como a fazenda. Ele não é tentado pela estrada, ele olha para o sulco. Profundo, ele olha para ele. De tanto andar entre os torrões de terra, ele caminha como se estivesse andando com os barquinazos (uma espécie de casca de árvore). No dia 15 de maio, em Solís, quando ocorre a procissão, os agricultores mais velhos carregam Santo Isidoro, o agricultor, nos ombros. nessa tarde de sinos e orações, eles vivem seu dia diferente. Depois voltam ao arado e à fazenda, à sua vida de mediador, para entregar metade da colheita ao dono da terra. (Viglietti, 1964)

Na canção, o compositor narra a chegada dos *chacareros* na região das fazendas/estâncias com o passo lento dos bois. Instalados no local, os camponeses plantam e semeiam do nascer ao pôr do sol. A terra é tida como

²⁰² A figura do *Pescador de Arroyo*, de Viglietti, um ser vivente entre os deslizares do rio, o silêncio para a labuta e o fogo parco, assemelha-se ao sujeito da composição *Pedro Canoero*, da argentina Teresa Parodi, interpretada por Mercedes Sosa no álbum “Mercedes Sosa 87”. Nos versos da canção, Parodi traz no ato composicional a tradição ribeirinha e camponesa da região do litoral argentino, especificamente relacionada à cultura Guaraní do Rio Paraná (o compositor uruguaio Aníbal Sampayo iria explorar essa mesma região em suas composições). Sobre os pescadores do Rio Paraná, Mercedes também entou *Pescadores de Mi Río*, para o álbum *Hermano* (1966). A letra de “Pedro” inscreve a vida simples e solitária de um canoeiro (um remador de canoa), homem que navega pelas águas do rio enfrentando a nostalgia de outros tempos. A palavra-cantada descreve a figura como aquela que vive em sua canoa remando sem destino fixo, carregando consigo suas lembranças e suas muitas tristezas até o momento derradeiro: *Pedro canoero/ A água balançava você/ Longe da costa/ Quando você adormeceu/ Pedro canoero/ Coração de barro/ Sua vida se foi na canoa*.

²⁰³ VIGLIETTI, Daniel. Chacarero. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GTuVyl6FEumqiYzBzcqSp]. Acesso em: 06/2025.

generosa para eles, assim como a chuva que dá vida à semente plantada: *ela vai encharcar tudo/ cante, cante, chacarero/ que na terra canta o trigo/ e seu coração grita*. Santo Isidro Labrador, santo dos camponeses daquela comunidade, é evocado na narração inicial. A procissão realizada pelos camponeses no dia quinze de maio, dia da santidade, insere os elementos de uma religiosidade popular nos versos da canção, o padroeiro adorado por aquelas figuras. Tanto naquela como em outras terras, Santo Isidro é “carregado em nossos ombros”. No entanto, *todas as terras são do patrão/ e ele nem sequer as conhece*. Viglietti encerra com uma crítica às injustiças no mundo rural e à concentração fundiária, pois enquanto o agricultor chacarero trabalha “no campo de outra pessoa”, é o proprietário quem leva o melhor.

Na canção derradeira, *Cañero del Norte*²⁰⁴, o camponês que trabalha nos canaviais do norte é descrito como um sujeito sem voz e sem destino, obrigado a realizar uma prática penosa e angustiante:

O norte. Os grandes moinhos das usinas de açúcar. Os campos de cana-de-açúcar. De estrela em estrela, sempre negligenciados, os trabalhadores da cana, trabalhando. E seus filhos, que não estão na escola, no sulco, ajudando. Cinzas, suor. Os caminhões levando a cana. E nas aripucas de palha e galhos, o canavieiro fica com sua miséria. O norte, a cana, o homem. Todos juntos, queimando. E o grito do canavial, com o cortador e com o garfo, crescendo, marchando. (Viglietti, 1964)

Nos versos, o cortador de cana já está a postos com o facão na mão para mais um dia de trabalho. A faca está afiada. E o camponês, entre as cinzas e o suor, inicia o trabalho de corte. O compositor realiza trocadilho sarcástico: *a cana é amarga/ amarga pra você/ que ao patrão adoça/ com grana e álcool*. A cana de açúcar e o espaço do *canaveral* vão ganhando destaque entre os versos: o trabalhador ingere a cana, que o anima. Por outro lado, a cana também causa dor ao camponês – e a dor recai nos poucos salários que recebe do proprietário: *os bônus servem para pouco/ na cantina do patrão*. A vida do camponês interligado aos domínios senhoriais do patrão – incluindo a sua cantina, espaço de alimentação dos trabalhadores – fazem do *cañero del norte* um confinado no próprio espaço de trabalho. Viglietti, novamente, evoca a figura

²⁰⁴ VIGLIETTI, Daniel. Cañero del Norte. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GLt3BCIN3KRv7iCYo8PZK]. Acesso em: 06/2025

do trabalhador infantil, da criança apartada de sua infância, do *menino sem escola/ ajudando o pai/ que na usina/ se aprende a suar*, reiterando os versos de denúncia contra o fato, como realiza em *Pion Pa' Todo*. Por fim, nos versos de encerramento ainda há lugar para esperanças no canto do uruguaio: *um dia há de chegar/ com facão e com faca/ a voz do canaveral*.

O álbum “Hombres de Nuestra Tierra” evidencia a sensibilidade do compositor para com a diversidade das figuras populares e trabalhadoras inscritas nas composições. Não apenas dos sujeitos, mas dos cenários criados para que essas figuras atuem de maneira ativa, mesmo em momentos de adversidade, em atos de resistência ou mesmo em sua trivial cotidianidade. Como reflexo de uma realidade complexa defrontada por essas criaturas sensíveis, complexos também são os seus artefatos produzidos. Portanto, a ideia primeva de que só protagonizaram as figuras clássicas da classe trabalhadora em instantes revolucionários é deslocada e ampliada, compreendida por fim. É o momento em que camponeses e operários ramificam-se em figuras intermediárias e não-representadas (Barbero, 1994).

Segundo Aldo Marchesi²⁰⁵, após a deflagração do golpe de Estado no Uruguai, os grandes meios de comunicação, as estruturas educacionais incluindo a universitária, o teatro e a literatura, assim como a música popular, foram espaços culturais invadidos pela burocracia repressora do regime – em especial aqueles que, como Daniel Viglietti, eram vistos como subversivos pela nova ordem:

aqueles membros que tiveram um forte compromisso com as propostas políticas da esquerda durante os anos 1960 e primeiros anos da década de 1970 foram perseguidos, alguns capturados, e outros fugiram para o exterior, prevendo possíveis prisões. (Marchesi, 2010, p. 569)

Especialmente no universo da canção, existiu o mesmo tipo de mudança, além da “tentativa sutil de experimentar diferentes estratégias comunicacionais de crítica política que pudessem ser lidas pelo público, mas desconhecidas pelos censores” (Marchesi, 2010, p. 570), estratégia comum dos

²⁰⁵ MARCHESI, Aldo. “Uma parte do povo uruguaio feliz, contente, alegre”: os caminhos culturais do consenso autoritário durante a ditadura. In: ROLLEMBERG, Denise; Quadrat, Samantha Viz. **A construção social dos regimes autoritários**. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 563-596.

artistas engajados defronte a censura oficial, não apenas no Uruguai, mas por toda a América Latina. Também segundo Marchesi a ditadura militar uruguaia se esforçaria para construir consensos sociais através da cultura para além das políticas repressivas e antiinsurgentes, uma cultura tida como oficial, a “verdadeira cultura uruguaia”, incitada pelos poderes instituídos com festejos e eventos patrióticos e ufanistas, radicalmente oposta à *Canción Protesta* Uruguaia.

As canções de Viglietti, exilado a partir de 1972, radicalizaram-se, abordando explicitamente a violência de Estado, as ditaduras militares no Cone Sul, além dos acontecimentos que sucedem pela América Latina entre as duas décadas subsequentes, como o desenrolar do processo revolucionário cubano, o impacto da morte de Che Guevara para o espectro das esquerdas e o fim das guerrilhas. Não obstante, mesmo com a inserção de novas *personas* em seu repertório, Viglietti permanece atento às figuras populares e trabalhadoras, inserindo-as dentro de suas composições. Essas figuras populares, sujeitos que contrapõem os grupos privilegiados vistos como inimigos pelos artistas, são desveladas e compostas como parte integrante de uma possível transformação da realidade que se faz cruenta, em conflito e enfrentamento.

O emblemático ano de 1973, com o golpe militar deflagrado no Uruguai, assim como havia ocorrido no Chile com a derrubada de Salvador Allende, seria o ano em que Daniel Viglietti lançaria o álbum *Uruguay: Canciones Para Mi America*²⁰⁶. Em *Canción para Mi America*, originalmente composta por Viglietti, a primeira faixa do álbum, intitulada como *Dale Tu Mano Al Índio*, também foi ecoada nas vozes femininas de Mercedes Sosa e da venezuelana Soledad Bravo. A figura do sujeito originário é a evidência do latino-americano original, daquele que não apenas precisamos para encontrar o caminho para a libertação continental a partir do passado como devemos seguir rumo ao futuro. As mãos indígenas estão “sujas de cobre”, rememorando o trabalho escravo dos povos originários pelas forças colonizadoras na América: é através da pele e do sangue indígenas que estão as fendas que devemos caminhar. Na canção,

²⁰⁶ VIGLIETTI, Daniel. Canción Para Mi America/Dale Tu Mano al índio. Intérprete: Daniel Viglietti. In: Uruguay: **Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6eiQlgwMcqVU7zraZGd7dJ>]. Acesso em: 06/2025.

alguns elementos e signos são evocados como o “grito” e o “fuzil”, em referência ao terror ditatorial que grassava o continente.

Nesse contexto, a “América está gritando”, esperando que o amanhã chegue, um porvir que trará consigo a libertação com a sua própria luz. A obra dessa libertação será dos povos: *se não abrem as portas, o povo terá de abrir*. Outras referências são trazidas à baila como as potencialidades da *guitarra* americana, em referência ao movimento da Nova Canção que se encontrava em seu auge. No entanto, a canção explicita que essa poesia e sons emitidos pela *guitarra* não chegam ao ouvinte/espectador sem conflito: “brigando, aprendeu a cantar”, evidenciando as tensões políticas que viviam os cantautores sob regimes autoritários.

Entre os pampas, rios e montanhas, marcas de uma natureza tropical explorada pelos artistas do movimento, será na união dos povos latino-americanos ancorados na solidariedade ao sujeito originário que a “luz” da libertação irá clarear, onde, nas *coplas* que não têm donos, os “patrões não irão mais mandar”, em clara referência às classes dominantes. Viglietti²⁰⁷, ao recuperar e relacionar a figura do indígena com a proposta de integração e emancipação continental, colide com as discussões de Mariátegui, que escreveu estar a questão indígena na América Latina umbilicalmente identificada com os conflitos de ordem racial e étnica, social e econômica – envolvendo-se no problema da questão fundiária e da concentração de terras. Para ele, que se preocupava com o porvir e o destino final dos povos latino-americanos pautados na perspectiva marxista,

uma consciência revolucionária indígena tardará talvez a se formar; contudo, uma vez que o índio faça a sua ideia socialista, a servirá como uma disciplina, uma tenacidade e uma força raramente igualada por proletários de outros meios. [...] É necessário garantir às populações indígenas e negras escravizadas’ – disse um companheiro do Brasil – ‘a certeza que somente um governo de operários e camponeses de todas as raças que habitam o território, os emancipará verdadeiramente, já que somente poderá extinguir o

²⁰⁷ Se Viglietti havia lançado a estratégia de libertação para os povos latino-americanos através de sua composição – dar as mãos aos povos originários –, Palomares iria além, compondo a canção que se transformaria em hino pela integração latino-americana ao estilo de *Canción Por La Unidad Latino-Americana* e *Canción para Mi América*, evidenciando uma crítica mordaz aos estrangeirismos – utilizando-se da categoria “malinchismo” para figurar os sujeitos que voltam-se contra a própria terra e as próprias gentes e as suas dores –, ao imperialismo do Norte Global, especificamente.

Se a figura do sujeito originário tornava-se elemento comum aos artistas da Nova Canção de regiões mais ao Sul, como Chile e Argentina, além da explícita crítica às classes dominantes, vozes ecoadas do México também entrariam no coro que aglutinava-se no desenvolvimento do movimento e de sua corrente específica, sobre a qual se lerá adiante. Um dos mais importantes nomes do *Nuevo Canto Mexicano* foi Gabino Palomares, a partir do lançamento do álbum “La Maldición de Malinche”²⁰⁸, em 1975. Outras duas faixas do álbum *Uruguay*, de Viglietti, recuperam valores e signos comuns à Nova Canção, como o espírito coletivista e a solidariedade, canções de ode aos grupos que pertencem ao povo latino-americano: a primeira delas, *Mi Pueblo*²⁰⁹, e depois a canção *Masa*.²¹⁰

Em *Mi Pueblo*, Viglietti evidencia elementos do mundo natural para compor os versos ao seu povo: a flor, a vaca, a lua, os mares e rios são os elementos que compõem a canção em ode ao povo uruguaio e latino-americano. Ao mesmo tempo que se sente próximo desses sujeitos, algo ou alguém o puxa para o *outro lado*, tornando-se novamente distante. Ele quer ser a “flor de seu povo”, mas acaba sendo “enterrado na terra do coração” dessas gentes, deixando-os sem a sua presença. Já em *Masa*, os elementos do conflito são desvelados pelo artista em conjunto com o espírito coletivista que a massa engendra ou deveria engendrar para o compositor. Nos versos, um combatente é morto. Ao chão, o cadáver é observado por uma testemunha que tenta reanimá-lo, iniciando um diálogo profundo: “não morras, te amo tanto!”, mas “o cadáver continua morrendo”.

A partir deste momento, outros sujeitos começam a questioná-lo, clamando para que volte ao plano dos vivos: milhões de indivíduos juntam-se em um coro comum, até a composição universal de todos os homens da terra que o rodeiam, pedindo para que retorne: emocionado, o cadáver retorna lentamente,

²⁰⁸ PALOMARES, Gabino. **La Maldición de Malinche**. Discos Pueblo, México, 1975.

²⁰⁹ VIGLIETTI, Daniel. *Mi Pueblo*. Intérprete: Daniel Viglietti. In: Uruguay: Canciones Para Mi America. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JnmTvMjgyaMsbpborXyAW]. Acesso em: 06/2025.

²¹⁰ VIGLIETTI, Daniel. *Masa*. Intérprete: Daniel Viglietti. In: Uruguay: Canciones Para Mi America. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0L9zD5gT2yrZBs1U9xjyWZ]. Acesso em: 06/2025.

abraçando o primeiro homem que suplicou, colocando-se a andar. Em ambas as canções de versos breves, contendo possibilidades e potencialidades inúmeras, a palavra-cantada de Viglietti pode ser considerada uma das mais explícitas, abordando e discutindo abertamente temáticas vistas como controversas, insubmissas, e, por que não, subversivas. São canções que implicam em encenações e teatralizações envolvendo temáticas sociais para além do que poderíamos considerar apenas de protesto – não é à toa que *Masa* seria recitada pela intérprete venezuelana Soledad Bravo, em 1972, em uma performance emocionada e potente no Ateneu de Caracas²¹¹, em um corrido que abriria *Canto Libre* (1970), composição de Victor Jara.

As canções de Viglietti “transformam-se em objetos físicos [LPs] de grande capital simbólico”²¹², artefatos culturais que tornam-se peças de resistência, algo “que as autoridades uruguaias consideravam ameaças para a estabilidade do regime” (Bordolli, Malán; 2017, p. 43), sentença que estendo para boa parte dos compositores, músicos e intérpretes da Nova Canção Latino-Americana. Nesta toada, é importante pontuar a realidade histórica de corte autoritário em que o álbum de Daniel Viglietti fora lançado: o Cone Sul, entre as décadas de 1960 a 1980, viveria a experiência do ciclo autoritário das ditaduras militares supracitadas neste trabalho, momento em que regimes de exceção promoveram a censura do canto e da performance dos artistas engajados, agentes da Nova Canção, dando-lhes a alcunha de “subversivos da ordem”²¹³.

Neste mesmo álbum de 1973, o uruguaio compõe uma canção onde este lirismo sensível para com o trabalhador é percebido em uma poética simples, breve, mas igualmente tocante, revelando uma contradição dos mundos do

²¹¹ BRAVO, Soledad. **Soledad Bravo En Vivo: Recital grabado en el Ateneo de Caracas**. Youtube, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3-_29o_AHp4&t=1702s. Acesso em 06/2025.

²¹² BORDOLLI, Maria Fornaro; MALÁN, Fabricia. Protesta, siempre: um panorama y três casos uruguayos. **Boletín Música**, Casa de Las Américas, Cuba, nº45, 2017, p.41-71.

²¹³ Não posso relegar ao esquecimento a canção *Si Se Calla El Cantor*, composição do músico argentino Horácio Guarany, lançada no álbum “El Potro”, de 1970, em versos que ficaram também conhecidos na voz de Mercedes Sosa. Neles, com entonação lamuriosa, mas não desesperançosa, Guarany expõe a necessidade e urgência do ato de cantar, e a preservação da vida mesma do sujeito cantante: “a vida mesma é todo um canto”. Se o cantor, o artista, o músico, forem calados, mortos, censurados pelo arbítrio, se acabará a “esperança, a luz e a alegria”. Por outro lado, esclarece aos ouvintes e ao “compatriota” cantor, que “o que há de ser a vida, se aquele que canta não levanta a sua voz nas tribunas?” – questionando o engajamento do artista – “por aqueles que sofrem, por aqueles que não há nenhuma razão para andarem sem manta”. O canto engajado, para Horácio Guarany, era “luz” que ilumina os “de *abajo*”, as classes subalternizadas do continente.

trabalho sem resoluções aparentes: *Me Matan Si No Trabajo*, a nona faixa do álbum *Uruguay*. Com o dedilhar ao violão, Viglietti chega a um fim doloroso sob o manto da superexploração do sujeito trabalhador: empregado e internalizado às estruturas e dinâmicas dos espaços de trabalho, mas ainda na miséria, morre o sujeito de exaustão; desempregado, é apontado como vadio, indigente e sem um salário digno, acaba morrendo também: *me matam se não trabalho/ e se trabalho me matam*. Nos versos, há um homem que enxerga o sol raiando no horizonte. Sério, ele se atenta às clarezas deste horizonte, mas não o apreende, não o vê com a clareza devida: *o homem estava muito sério/ por que o homem não o via*. Os raios de sol, representando o porvir, não são vistos pelo trabalhador, pois este está cego: *ai, os cegos vivem sem ver/ quando sai o sol*. Viglietti aponta para uma criança que, surpreendentemente, mata outra criança em uma brincadeira, apontando para a banalidade da violência cotidiana: *há crianças que se parecem/ com homens trabalhando*, versa o compositor. Ao final dos versos da última estrofe, reitera: *Oh, quem lhe dirá quando eles crescerem/ Que os homens não são meninos/ Que eles não são, que eles não são/ Que eles não são*.

Há um jogo poético de difícil compreensão nesta canção, especificamente. O trabalhador é, primeiramente, percebido como um sujeito cego, que não apreende a realidade vindoura, alienado tanto do presente como da possibilidade de um futuro digno, quando sai o sol. Depois, ao ser comparado com uma criança, torna-se adulto rapidamente após cometer um assassinato de forma lúdica, através da brincadeira – *há crianças que se parecem como homens trabalhando*, aponta de maneira metafórica. Quando adultos, esses homens matam os seus semelhantes (aqui, dentro dos mundos do trabalho). Ao final, Viglietti aponta para uma contradição sem resolução: "sempre me matam", desfecha.

Exilado na Europa, Viglietti permanece como figura artística relevante e vigiada, assim como outros companheiros uruguaios, como o compositor *coplero* Aníbal Sampayo, escritor e músico engajado. Sampayo versou com menos intensidade as figuras populares e trabalhadoras em seu repertório, dando mais ênfase aos sujeitos rurais-pastoris das pequenas comunidades e rincões profundos da região do Prata, como os peões do campo e os pescadores,

presentes em *Coplitás del Pescador*, *Peoncito de Mandioccal* e *El Pescador*²¹⁴, semelhantes ao discurso musical e ao ato composicional de Viglietti. Instrumentalizou (sem vocais) a figura do indígena, na clássica canção *India*²¹⁵, composta originalmente pelo paraguaio José Asunción Flores e conhecida no Brasil pela dupla sertaneja Cascatinha & Inhana, na década de 1950. O *coplero*, como forma de integrar o sujeito originário ao seu repertório, lançaria em 1967 o álbum de canções instrumentais “Arpa Guaraní”.

Não obstante, Sampayo não estava distante da perspectiva integracionista e latino-americanista do restante dos artistas engajados. Em 1983, momento de desintegração da Nova Canção, lançou o álbum “Canto a La Liberación”²¹⁶, destacando em suas faixas os valores e princípios de figuras históricas entronizadas como “heróis latino-americanos” que buscaram a *liberación* continental a partir da revolta e da insubmissão populares, indo das campanhas de independência com Bolívar, passando pelas revoltas andinas de Tupac Amaru II, os exércitos camponeses da Revolução Mexicana de 1910, sem relegar o Brasil, entoado na quinta faixa em *Canto al Brasil*. Por fim, surge o proletariado humilde e oprimido na sexta faixa intitulada *Canto a Cono Sur* – à sombra de Ernesto Che Guevara:

[...] Seu amor fundiu a pele dos humildes, descanse à luz dos seus princípios/ com você vão, Ernesto, os trabalhadores arriscando o salário em cada grito/ Ernesto, foi sua lei a fé e a confiança no poder do povo e seu destino/ sua lança *montonera* marca o rumo germinando ao Sul do oprimido. [...] (Sampayo, 1983)

3.1.2 NOVO CANCIONEIRO ARGENTINO

Se o Brasil tinha inaugurado o ciclo de ditaduras militares na América Latina a partir da deflagração do golpe de Estado de 1964, a Argentina sofreria

²¹⁴ SAMPAYO, Aníbal. Coplas para el Camino. Uruguai, 1966 Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=rO15goqDdvs]. Acesso em: 06/2025.

²¹⁵ SAMPAYO, Aníbal. Arpa Paraguaya. Argentina, Microfon, 1967. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5qftcRYPjcl2ua62sOHxVm]. Acesso em: 06/2025.

²¹⁶ SAMPAYO, Aníbal. **Canto a la liberación**. Montevideu: Hugo Dermit, 1983. Disponível em: https://perrerac.org/album/anibal-sampayo-canto-a-la-liberacion-1983/1922/. Acesso em: 25 set. 2025.

abalos consideráveis em sua já fragilizada democracia²¹⁷ no transcorrer deste período, desembocando em um golpe que retiraria Isabellita Perón do Executivo, em 1976, dando início ao terrorismo de Estado que se estenderia até 1983. Entretanto, artistas engajados comungados na corrente de renovação daquele país, o Novo Cancioneiro Argentino²¹⁸, estariam compondo e cantando desde os fins de 1950²¹⁹ e início da década de 1960. Esses artistas-intelectuais almejavam renovar a tradição popular de raiz folclórica²²⁰, enquanto as sensibilidades para com as massas e os setores populares organizados se radicalizariam no correr dos anos, acentuando-se na década de 1970. Como alvos da Junta Militar que sitiara as liberdades democráticas do país, a intérprete tucumana Mercedes Sosa, *la negra*, recuperaria o operário, o trabalhador urbano, tornando-o protagonista de um repertório vasto, entre ele *Zamba de Los Humildes*, canção que guarda semelhanças inegáveis com a composição de Buarque de Hollanda em parceria com Vinicius de Moraes e lançada como uma das doze faixas do álbum “Para Cantar a Mi Gente”, de 1967. O mundo do trabalho argentino era abraçado por esses artistas sensíveis, ecoando as angústias da cotidiano autoriário daqueles anos.

Como um dos alvos das forças de repressão, os mundos do trabalho sofreriam com os impactos do golpe militar tanto em suas estruturas produtivas,

²¹⁷ Para Santiago Garaño, o autoritarismo e a violência política na Argentina pré-golpe estabelecia-se ao marco da repressão contra grupos considerados “subversivos”, sendo a “Operação Independência”, ocorrida entre 1975 a 1977, que antecede a quartelada, na região tropical de Tucumán, a mais significativa delas. [Santiago GARAÑO: Entre el cuartel y el monte. Soldados, militantes y militares durante el Operativo Independencia (Tucumán, 1975-1977)].

²¹⁸ A corrente de renovação sonora argentina foi constituída a partir do Manifesto do Novo Cancioneiro Argentino, publicado em fevereiro de 1965 e originado dos debates e reflexões dos poetas Armando Tejada Gómez, Pedro Horácio Tusoli, os músicos Tito Francia, Matus y Juan Carlos Sederó, a intérprete Mercedes Sosa e o dançarino Victor Nieto, que assinam a carta impressa no diário “Los Andes”, de Mendoza, do dia 11 daquele mês. No entanto, figuras artísticas consideradas como as raízes da Nova Canção, como o cancionero Atahualpa Yupanqui, abriram os caminhos da canção engajada no país já nos fins da década de 1940 e início de 1950, sendo igualmente perseguidos e censurados pelo regime de Perón. Foi uma das correntes mais organizadas e determinadas por um projeto escrito, manifestando as suas diretrizes e apontamentos culturais e políticos, almejando uma continuidade cuidadosa daqueles preceitos tradicionais e um cuidado com o refinamento estético de suas canções, tomando a palavra de um povo que vivia a encruzilhada de um tempo passado longínquo, o passado idealizado, como evidenciavam as cantigas e sonoridades folclóricas e a conjuntura contemporânea dos anos 1960, turbulenta social e politicamente, dando atenção à canção de caráter nacional sem os ufanismos conservadores da “música pátria”.

²¹⁹ GARCÍA, Tânia da Costa. Entre a tradição e o engajamento: Atahualpa Yupanqui e a canção folclórica nos tempos de Perón. **Projeto História**, São Paulo, n.36, p. 197-209, jun. 2008.

²²⁰ GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

com os rearranjos promovidos pela Junta sob os preceitos liberais e neoliberais, como influiria na composição de sua força de trabalho, tanto urbana como rural. Na perspectiva da sociologia do trabalho, a experiência autoritária argentina fora muito semelhante à chilena, e, guardadas as devidas singularidades, a violência política e o terrorismo de Estado se abateria e enfraqueceria o mundo do trabalho a partir da repressão aos sindicatos, da desorganização dos setores peronistas de esquerda, reprimindo o movimento estudantil e, como não poderia deixar de ser, assumindo “seu servilismo aos capitais externos” (Antunes, p. 34), abrindo-se também aos Estados Unidos da América e à sua política de “apoio”. O objetivo da ditadura, para Antunes, era “derrotar também a herança peronista no sindicalismo, vista como um entrave para a internacionalização da economia” (p. 34), tudo isso frente a um processo de desindustrialização que se abateu sobre o país, afetando o cotidiano e a sobrevivência das classes trabalhadoras urbanas, em especial.

No repertório do Novo Cancioneiro Argentino, a temática que compõe essas canções, na sua grande maioria, diz respeito à resistência dos operários e camponeses durante o período autoritário. A respeito dessa resistência operária à ditadura recém instaurada, escreve Pablo Pozzi²²¹ na esteira de Antunes. Apesar dos desafios e riscos, ações grevistas e associações organizativas mais combativas

representava[m] um desafio implícito a certos aspectos fundamentais da organização da produção capitalista e ao projeto econômico da ditadura; particularmente no que se refere à necessidade de readequar o aparato econômico à concentração e à competição internacional, através do aumento da taxa de exploração. Apesar da inexistência de um desafio ao controle empresarial explicitamente articulado, o resultado da insistência dos operários no que se refere à reinterpretação dos níveis aceitáveis do rendimento levou a uma confrontação inevitável com os empregadores e com o regime ditatorial. (1992, p.29)

Os artistas do Novo Cancioneiro não ficariam alheios a essas confrontações e disputas entre o aparato burocrático do Estado, as classes dominantes e os setores populares, muito menos Mercedes Sosa, que, sofrendo perseguições e vigílias de soldados armados em seus concertos locais, decidiu

²²¹ POZZI, Pablo A. O Movimento Operário Argentino em Transição: a união operária metalúrgica de Quilmes (U.O.M), da ditadura à democracia. **Revista de Ciências Humanas**, Vol. 8. N° II, 1992.

exilar-se na Europa em 1979, após ser detida na região de La Plata. A canção interpretada, *Zamba de Los Humildes*, observa os obstáculos e a realidade cruenta daquelas figuras, e não se conforma por não ter como lutar, abraçando a possibilidade de transformar essa dor em ação coletiva concreta.

Nos versos destinados a uma gente simples, ou gente humilde (lembrando que Mercedes Sosa irá regravar a canção *Gente Humilde*, de Buarque e Vinícius de Moraes, que consta no álbum póstumo “Canciones Censuradas”, lançado em 2011) corporificados por aquilo que compreende como o povo latino-americano, recupera as dores e sofrimentos que dão a tônica dos versos e da sonoridade pesarosa vocalizadas pela interprete tucumana: uma canção que vem da terra, que é cantada até as largas luas, entre semeaduras e a água que verte dos rios. Mercedes Sosa incita o ouvinte para que cante essa *zamba*, incita os semeadores da esperança para que levem a mensagem contida na letra a todos os lugares. O violão, a sua *guitarra*, instrumento que o músico engajado carrega consigo, torna-se raiz de sangue levantada, elemento presente e constante: há séculos, da América Latina vertem rios de sangue, versos intensos que iriam entoar adiante na canção *Venas Abiertas* (1983)²²². Essa gente humilde versada, os populares inscritos na canção, cantam juntamente com a artista essas dores e sofrimentos presentes no cotidiano, tornando o sofrimento lugar comum desses sujeitos subalternizados. Por fim, o sujeito humilde retorna à canção com o intuito de despertar os demais para o seu destino, destino comum que carrega em seu peito. Como entoado em *Venas Abiertas*, *temos muitas feridas/ os latino-americanos*.

Já na canção *El Carbonero*²²³, a segunda faixa do álbum “Para Cantarle a Mi Gente”, uma relação íntima se fia entre a voz da cantante e o ofício do operário que maneja o carvão, uma junção poética-política que tem um objetivo claro de referenciar e inserir o trabalhador das minas como o protagonista daquela canção. Nos versos entoados, o mineiro passa a ser o protagonista de versos que o exaltam, engrandecendo um ofício que tem como característica os detritos escuros do mineral que o atingem, uma substância que o adoece e

²²² Composição do músico argentino Leonardo Fabian Sujatovich que remete à obra de Eduardo Galeano, “As Veias Abertas da América Latina”, lançada em 1971.

²²³ SOSA, Mercedes. *El Carbonero*. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Para Cantarle a Mi Gente**. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6ZFoe1dyG1kQD4gqS1o8cT]. Acesso em: 06/2025.

resíduos que o machucam. Mercedes Sosa irá reverenciar o ofício do sol realizado pelo operário que sobrevive de carvão em carvão. Os versos almejam escutar a voz do carvoeiro – não lhe dar a voz ou cantar por ele. Mesmo o destino já determinado do operário, no que confere ao seu ofício diário, a intérprete recupera elementos que aproximam o trabalhador de outro mundo possível, outra realidade que não aquela: a dos sonhos e utopias, almejando que o frio da noite termine com o calor do sol, acendendo o seu canto e a sua voz com o carvão manejado.

A intérprete tucumana, acompanhada de um violão que vai acelerando com o ritmo da melodia, com uma voz que torna-se potência nos momentos finais de cada verso, faz da canção uma reverência ao pobre sujeito que vive um largo inverno, sem chegar a conhecer o calor do sol: *escutei a tua voz carbonero/ vamos carbonero, que o frio da noite termina com o sol/ para o pobre é mais largo o inverno/ não o neguem o escuro calor*. A canção coloca o operário como aquele que acenderia a centelha da esperança com o *fogo dos sonhos: é para ti a canção, Carbonero!*, desfecha. Os mineiros também foram cantados por Mercedes Sosa no álbum lançado em 1987, intitulado “Mercedes Sosa 87”, no qual recupera a canção do compositor argentino Jorge Cafrune, composta na década de 1960. O poeta e cancionista gauchesco angariou temáticas consideradas folclóricas e elementos do nacional-popular argentino em seu repertório, sendo vigiado e, possivelmente, assassinado pela ditadura militar do país²²⁴. Esta *Zamba de Los Mineros*²²⁵, composição do músico argentino Jaime Dávalos, diferente de *El Carbonero*, recupera os elementos e cenários protagonizados pelos trabalhadores das minas – também como homenagem e reverência a estes sujeitos –, com uma carga lírico-poética redobrada.

Nos versos iniciais, o compositor torna-se personagem central²²⁶, percorrendo caminhos e paisagens caras aos trabalhadores. Ele passeia pelas

²²⁴ **LA NACIÓN**. ¿Quién mató a Jorge Cafrune? El hombre que con una guitarra era "más peligroso que un ejército". 12 de julho de 2019. Disponível em: [https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/quien-mato-jorge-cafrune-el-hombre-guitarra-nid2266759/]. Acesso em 06/2025.

²²⁵ SOSA, Mercedes. Zamba de Los Mineros. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Mercedes Sosa '87**. Buenos Aires: Universal Music, 1987. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/00lzlAgaxEZeVYEm3sx0kA]. Acesso em: 06/2025.

²²⁶ Em canções como essa, o compositor engajado coloca-se no lugar do trabalhador urbano ou rural como espécie de aliado, em busca de uma aproximação entre o seu ofício – o canto, a composição, a performance – e o trabalho braçal das figuras operárias e camponesas.

vinícolas da região do Gualfin, caminhando para um “curral em chamas” na região de Marcelino Rios²²⁷. O sujeito busca “mimar-se” de vinho preto (em referência aos minérios vindos do subsolo): *eu sou aquele cantor/ nascido no carnaval/ mineiro da noite eu trago/ a estrela de quartzo culumpaja*. Neste caminho trilhado, passando por regiões ao sul do continente, por moinhos que moem uvas para a fabricação do vinho, paredes de ouro e minérios misteriosos ilustram um trilhar perdido, sem destino prévio que não a derradeira morte. Quando ela entoa – “me pega” – e só a *zamba* dos mineiros se “lembrará de mim”, é como se o compositor e a intérprete, aliados dos trabalhadores, estivessem compondo os seus versos finais. Não obstante, uma crítica à exploração desenfreada do ouro nas minas repercute na voz potente de Mercedes Sosa: morrer do sonho do ouro ou viver o sonho do vinho, essa teria de ser a escolha dos indivíduos em vida, dando-lhes a possibilidade de refletir sobre o extrativismo mineral desenfreado e o trilhar de sua própria existência. Em suma, a busca pelo lucro a qualquer custo, ao custo de vidas humanas, ou o desfrutar dos prazeres simples de uma vida comum, como o vinho. Mais que uma canção de protesto em seu sentido literal e ideal, aquele caracterizado à época, a tucumana traz para os anos 1980 a composição de um personagem que, como ela, fora perseguido pelos militares argentinos, e que compunha outra maneira de enxergar o continente que não aquele baseado no lucro e na ganância pelas suas riquezas naturais.

A canção *Para Cantarle A Mi Gente*, faixa do álbum²²⁸, de 1967, que carrega o mesmo título da canção, explicita os sujeitos que foram ou estariam esquecidos e, com a potência de seu canto, seriam lembrados, dando-lhes esperança. A ideia de que a partir do canto aqueles que não tinham voz passariam a tê-la, passa pela ótica de que ela seria, naquela conjuntura, a voz das multidões latino-americanas, ou a “voz da América Latina” que clamava para ser escutada pelas autoridades instituídas e as classes dominantes, ou mesmo por aqueles grupos e agremiações que afirmavam representá-los como partidos e movimentos de esquerda – os versos “sua garganta é minha garganta” e “sua

²²⁷ Localizado na Região do Alto Uruguai, Marcelino Rios é um município do estado do Rio Grande do Sul (Brasil).

²²⁸ SOSA, Mercedes. *Para Cantarle a Mi Gente*. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Para Cantarle a Mi Gente**. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-track/5QMovDPwfHmzvt1IIU4PHz]. Acesso em: 06/2025.

voz é minha voz” evidenciam isso. Na canção, busca-se nos clamores populares de sua gente os elementos que transformariam o seu canto em uma prática de intervenção política. Com a sua garganta e a sua voz – os seus instrumentos de luta –, ela se coloca a andar, sendo o seu caminho o amanhã. A tucumana aponta para a falta de paciência deste povo idealizado, inserindo os constructos simbólicos desses coletivos em seus versos, indo ao encontro da “voz popular” de sua gente, com quem compartilha determinados ideais e anseios, como a incapacidade de se fazerem ouvir, a impaciência perante uma conjuntura que muito prometia e a ânsia pela construção de um amanhã diferente, recuperando a ideia do porvir, do amanhã como espaço utópico de esperanças cultivadas.

Já em *Zamba de Los Humildes*, faixa do mesmo álbum, a intérprete dá novas entonações e agrega outros elementos à ideia de despertar desses povos de maneira mais enfática que em *Para Cantarle a Mi Gente*: se precisamos todos esperar pela chegada do amanhã, “melhor se esperarmos cantando”. Com esses versos, Mercedes Sosa incita a movimentarem-se aqueles que considera seus irmãos, colocando-se ao lado deles como uma irmã dos humildes. Essa *zamba*, interpretada pela tucumana, é cantada sempre pelo seu povo, que a canta como uma ausência. Um canto que se transforma em grito, um canto que vem da terra. A questão agrária é evocada de maneira simbólica na poética da composição, sempre a evocar, mesmo que de maneira implícita, a figura do camponês, pois os versos recaem sobre os semeadores de esperanças e mesclam-se com o território, a terra por arar nas raízes de seu sangue, o que impacta profundamente o fundo de sua *guitarra* [violão].

As características deste povo humilde também são descritas como a cara afundada no peito até que contemplem as suas próprias dores, conscientes dela. É um povo marcado por mazelas sociais e econômicas que o abatem e o fazem sofrer. Para a intérprete, a espera por um destino diferente do traçado pelo processo histórico precisa ser transformada em momento de reflexão e esperança. É quando o canto, a música a partir da guitarra/violão (simbolizando o instrumento como uma arma), passam a fazer sentido, momento em que caminham juntos em união, rumo ao momento semeado.

Já em *Zambita de Los Pobres*, Mercedes interpreta Atahualpa Yupanqui²²⁹ e recupera a paisagem dos campos tão característica de seu cancionero, assim como de muitos outros, como o uruguaio Aníbal Sampayo e seu compatriota Jorge Cafrune. Nessa paisagem, encontram-se os pobres, os sujeitos do campo, não diretamente a figura do camponês, mas evocando os elementos que lhes são característicos, como a vila onde moram próximos de um rancho em que caminham, dizendo: “aqui estou”, fazendo-se parte do cenário composto. As flores e as luzes, assim como o canto de Mercedes Sosa através da composição de Yupanqui, afetam os que moram na região, com ênfase nos “domingos de Tucumán”, o esperado dia do descanso. Há nesses versos a procura por uma *criola* para dançar e cantar esta *zambita* alegre. No entanto, a personagem não se encontra nos campos, tendo ido à cidade, em um caminho envolto de neblina. Por outro lado, em outras canções, como nos versos da faixa *Hermano, Dame Tu Mano*, Mercedes Sosa amplia os horizontes para a construção deste outro amanhã, o porvir, e a possibilidade de um futuro diferente para os povos latino-americanos.

Nos versos de *Hermano*, as figuras populares irmanadas, de mãos dadas em coletivo, constituem essa marcha pelo amanhã na busca pela liberdade. Mercedes Sosa incita o seu irmão, a figura popular, que lhe dê as mãos e caminhe com ela em busca de uma “coisa pequenina” chamada liberdade – um diminutivo que guarda a vastidão de seu sentimento. A canção vai ganhando contornos de marcha militar, de caminhada rumo a este “justo lugar”, como o chileno Victor Jara realiza em *Marcha dos Trabalhadores da Construção Civil*²³⁰, analisada adiante. O povo necessita abrir a porta, pois é chegado o momento, a hora primeira, o momento da emancipação popular. A relação que se estabelece entre o momento de ruptura esperada (a revolução social) e a irmandade desses povos é intrínseca e define o lugar político da canção: a revolução não será apenas transfigurada em versos que a relem para o futuro, mas impele para

²²⁹ SOSA, Mercedes. *Zambita de Los Pobres*. Intérprete: Mercedes Sosa; Compositor: Atahualpa Yupanqui. In: **Mercedes Interpreta Atahualpa**. Argentina: Universal Music, 1977. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7DBBI6PeishI3oLm3qK1mc]. Acesso em: 06/2025.

²³⁰ SOSA, Mercedes. *Hermano, Dame tu Mano*. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Traigo un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0uiNUHkq454AvDBVeBHGtF]. Acesso em: 06/2025.

que essas figuras, quando unidas, que se coloquem em marcha rumo a busca por sua liberdade, pondo fim aos seus grilhões.

Esses sujeitos verão à frente a possibilidade de transformação da realidade e a terra que os espera – como uma profecia nutrida pelo romantismo revolucionário –, uma terra sem distância nem fronteiras, evocando ideias presentes na Nova Canção como o internacionalismo e os projetos unionistas de integração continental. Essas ideias não pairam no ar, mas são o clamor dos latino-americanos, o clamor americano expresso nos versos: *coloque-se em marcha, pegue o tambor!* Com essas palavras de ordem, vinculam a sua voz ao canto político com propósito, um instrumento de formação das consciências. Para isso, como na canção *Para Cantarle a Mi Gente*, a composição traz o povo em sua voz como se cantasse por ele e juntamente com ele. A intérprete não almeja ser a representante exclusiva desse povo nem ser a sua porta-voz, sendo apenas mais uma a participar desta marcha em unidade.

No chamado de Mercedes Sosa ao seu povo, considerados irmãos, almeja estreitar laços e constituir-se como parte dessa gente. Pede para que dêem a ela o seu sangue, o frio que sentem e o pão que comem. Quer compartilhar com eles de suas afetações e sofrimentos. No entanto, para além dos lamentos e opressões cotidianas, há a necessidade marcharem juntos, por isso pede que alcem as suas bandeiras, apertando o mastro forte em suas mãos, pois é chegada a hora primeira. Com o seu punho americano, dará a resposta esperada ao rosto do tirano, liberando o povo de suas dores. Os antagonismos de classe tornam-se evidentes na canção, não obstante, a intérprete incita nos versos finais, mais uma vez, que se coloquem em marcha, pois traz um povo em sua voz: *ande que vem a Revolução*, desfecha.

Ainda neste álbum, os anseios populares interpretados por Mercedes Sosa são vistos como inerentes ao povo latino-americano e idealizados no ato composicional, como se estes estivessem em seu inconsciente coletivo, dando ênfase à busca pela liberdade, assim como pela própria libertação dos rumos traçados pelas classes dominantes, os tiranos apontados pela intérprete, que ocorreria após um processo revolucionário continental. Na canção *Inconsciente*

*Coléctivo*²³¹, se todos os dias nasce uma flor e desperta o astro-rei, Mercedes Sosa aponta para uma voz que também se repete aos ouvidos do povo, “uma voz gostosa de cantar” – e a imagem das cigarras cantando retorna nos versos iniciais, como na canção *La Cigarra* gravada para o álbum “Serenata para la tierra de uno” (1979).

A ideia de que a liberdade estaria nos germes dos povos latino-americanos está colocada, uma ideia que age como transformadora e que consome (no plano ideal) esses sujeitos. Por mais que o anseio pela liberdade seja custoso, mesmo que te puxe para trás devido aos grilhões colocados no sujeito popular, essas figuras a carregam dentro do coração. Por mais que esqueçam vez ou outra, ela subjaz no seu inconsciente coletivo. Nos versos, a “mãe liberdade” é evocada como uma metáfora que afaga seus filhos – semelhante aos versos ternos de Nicomedes Santa Cruz em *Madre Americana* (1962), outrora analisada. As muitas personagens deste povo aparecem nos versos finais como um sonho sonhado pela intérprete: são os famintos, os loucos, os que já morreram e os que estão na prisão, encarcerados – as figuras não-representadas e escamoteadas (Barbero, 1994), os setores marginalizados de sociedades claramente estratificadas em classes e grupos onde o poder é desigual. A liberdade, entendida como símbolo ou elemento central da palavra-cantada, está colocada como uma cantiga antiga que fora escrita há tempos atrás: o anseio ancestral pela emancipação popular é, então, evocado. O trabalho de Mercedes Sosa, o seu canto como um ofício surgiria da necessidade de cantá-la “de novo, uma vez mais” para que o inconsciente coletivo desperte como as flores e o sol da manhã.

Ao entoar figuras não-representadas e escamoteadas para além de suas figurações clássicas, na quinta faixa do álbum “El Grito De La Tierra”, de 1970, Mercedes Sosa interpreta a canção *Picapedrero*²³², inscrevendo um trabalhador que não está inserido necessariamente no cenário lúgubre das minas de carvão e metais preciosos, mas pratica a igual labuta utilizando-se da força braçal que

²³¹ SOSA, Mercedes. Inconsciente Colectivo. Intérprete: Mercedes Sosa. Compositor: Charly García. In: **Mercedes Sosa 30 años**. Argentina, Phillips, 1993. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4XQ3MtyoY5lX2lIhUhQMCO]. Acesso em: 06/2025.

²³² SOSA, Mercedes. Picapedrero. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **El Grito de La Tierra**. Argentina, Phillips, 1970. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4mo5BrB3arMqGl53BpuF6]. Acesso em: 06/2025.

maneira instrumento específico, objeto que se assemelharia a uma picareta – como uma antiga *chibanca*²³³ para garimpo –, com a qual pica e repica a rocha em busca do metal precioso. A penosa e arriscada labuta é inscrita já nos versos iniciais: *picapedrero, a morte está atrás da pedra/ que sai a te buscar*. A entoação da tucumana é envolta de sonoridades andinas originadas de uma flauta que inaugura a gravação da faixa, ambientando-nos territorialmente. Nela apreendemos a frequência das cordas de um violão pesado que acompanha a intérprete em todo o andamento da música. Como em muitas outras canções que se tornam uma ode ao trabalhador, *Picapedrero* narra a labuta cotidiana do *obrero* braçal, os riscos e as agruras de seu dia a dia ao talhar, esculpir e/ou remover a pedra –

dando vida a um trabalhador que rompe e talha não apenas a pedra, mas a própria trajetória e existência na tentativa de encontrar a sua porta de saída esculpida na rocha, feita por ele e por seu instrumento de trabalho.

O coração da figura já não bombeia sangue, pois está “duro de tanto golpear”, duro pela exaustão do trabalho pesado. O sujeito acaba por romper a própria vida em pedaços, alocando as pedras que restam sob o vento. A porta esculpida não se abre. De seu corpo verte sangue, sangue que mancha a pedra golpeada. A entoação potente de Mercedes Sosa vocaliza mimetizando o sopro forte deste vento, acelerando o andamento da canção. O trabalhador, agora, torna-se seu compadre e é instado a participar da canção. Abaixo do astro-rei, está *preso em sua cabeça o sombreiro, e o sol*, utilizando-se do tabaco e do álcool como forma de mitigar as dores que o trabalho o infligiu. A figura cantada, por fim, é incitada a talhar não apenas a pedra, mas a lua: *aquela pedra redonda de cal* estacionada nos céus que observa a todos durante a noite, com os seus *olhos de pedra/abertos de sal*, vigiando a trajetória da figura trabalhadora.

Na Argentina, Mercedes Sosa²³⁴ gravaria distintas canções de Victor Jara, fazendo menções ao compositor e a sua trajetória como na canção A

²³³ Instrumento utilizado na preparação do solo que antecede o plantio, moldando os campos agrícolas; usa-se também na manutenção de canteiros, nas escavações da construção civil, com o objetivo de cavar valas e trincheiras para as fundações dos prédios e estabelecimentos; além disso, serve para de retalhar, escupir e retirar pedras e metais com precisão, sendo a sua ponta afiada uma aliada no controle preciso de um trabalho manual e prático, seja no mundo urbano, seja no universo rural.

²³⁴ WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Representações e utopias políticas para o continente latino-americano em Mercedes Sosa. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho de 2011.

Victor, inserindo a figura camponesa em suas interpretações mais apaixonadas, que, naquele momento, passavam a ganhar notoriedade e atenção de seu público ouvinte, em especial de seu país de origem. Outros grupos começavam a enxergar a artista tucumana como uma pessoa incômoda, uma figura subversiva²³⁵ por todo o continente. Em 1973, mesmo ano em que Victor Jara seria assassinado pelas forças militares chilenas, Mercedes Sosa lançaria o álbum “Traigo un Pueblo en Mi Voz”, sendo duas faixas suas especificamente voltadas ao campo, à figura do trabalhador rural como protagonista de uma futura luta pela terra – as reformas ou revolução agrárias. Entre a potência do vocal entoadado e o dedilhar escalonado do violão que a acompanha, além da confluência sonora produzida pelas batidas compassadas do *bombo legüero*, instrumento argentino que se tornaria uma de suas marcas registradas, a primeira faixa do álbum, *Cuando Tenga la Tierra*²³⁶, vai ganhando força no correr de seus versos. Pois, quando o camponês tiver a terra, a intérprete semeará também as palavras que “Martin Fierro jogou ao vento”²³⁷. Em suma: palavras de esperança. Assim, quando o camponês tiver a terra para si, todos aqueles que lutam por ela também a terão. Como uma profecia na qual a coletividade importaria mais que a vida individual do campesino. De forma semelhante à visão e aos versos esperançosos de Victor Jara nas canções agrárias *El Arado* e A

²³⁵ No ano de 2013, em uma reportagem para o impresso diário brasileiro *Estadão*, o jornalista Ariel Palácios, correspondente em Buenos Aires, publicava uma matéria a “contratempo”. A ‘evidência’ de que Mercedes Sosa tornara-se figura incômoda para os militares deu-se já em sua detenção e partida para a Europa em 1979. No entanto, na reportagem publicada em razão da abertura de documentos secretos das forças militares, Palácios aponta para a divulgação de “listas negras” contra aquelas figuras artísticas consideradas “subversivas” da ordem ditatorial no país. Apontados como sujeitos com “antecedentes ideológicos marxistas”, a lista divulgada pelo Ministério da Defesa da Argentina colocava a intérprete tucumana, juntamente com os músicos Horácio Guarany e Victor Heredia, como potenciais agentes de subversão em razão de suas composições musicais. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/internacional/argentina-divulga-listas-elaboradas-durante-a-ditadura-militar/>>.

²³⁶ SOSA, Mercedes. *Cuando Tenga La Tierra*. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Traigo Un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7GCj7QvxiV3zkDjYR98TqA>]. Acesso em: 06/2025.

²³⁷ Martin Fierro é personagem protagonista do poema “El Gaucho Martin Fierro”, lançado em 1872, e sua continuação, “La Vuelta de Martin Fierro”, em 1879, ambos escritos por José Hernández. Tais obras são consideradas fundamentais para a literatura argentina e um símbolo da identidade nacional daquele país, impactando outros países do Cone Sul. Tal persona evocada por Mercedes Sosa na canção é um gaúcho, um homem do campo; injustiçado pelo governo, é recrutado à força para servir na fronteira contra os povos indígenas “invasores”. Ao retornar, encontra o seu lar destruído e sua família dispersa, tornando-se um fora-da-lei, espécie de “bandido social”. O poema narra suas desventuras e sua rebeldia contra as autoridades instituídas. Novamente, literatura e poesia encontram-se com a canção popular, tal qual apontou Darío Tejeda a respeito do *palimpsesto literário*.

Desalambrar, Mercedes Sosa acredita na união dos trabalhadores do campo e da cidade na conquista de um futuro digno para os camponeses argentinos e latino-americanos.

Aqui, espécie de sujeito coletivo emerge: são os professores, os trabalhadores do campo (*hacheros*) e os operários fabris. A profecia revolucionária que almeja vai ganhando maiores contornos, pois assim que conquistarem a terra *eu juro a você, semente, que a vida será/ um cacho doce e no mar de uvas/ nosso vinho*. A ideia de abundância ganha força, toda ela calcada na solidariedade desses seres irmanados. A canção entrega uma mensagem que norteará o desenvolvimento dos próximos versos: para a conquista desse futuro semeado, a união e a coletividade são essenciais - somente assim, a profecia da igualdade se realizará. Quando eles detiverem a terra, a intérprete entregará as estrelas aos “astronautas do campo” – os camponeses –, assim como a lua nova clareará os seus horizontes. Toda aquela paisagem natural aforreada de belezas será, finalmente, do trabalhador rural que nela se assenta e semeia. Quando o camponês detiver a posse de terra, a intérprete finalmente “secará as suas lágrimas” de “todo o horror da pena”: *finalmente te verei, campesino*. Nos versos, o camponês somente será verdadeiramente livre se detiver a posse da terra. Mercedes Sosa passa, então, a se comunicar com o camponês como se estivesse em um diálogo direto com ele²³⁸: *camponês, quando você tiver a terra/ vou colocar a lua no seu bolso/ e irei passear com as árvores e o silêncio/ e vou cantar, e vou cantar, e vou cantar*.

Quando a temática era a questão da terra, tergiversada pelas discussões sobre a reforma agrária no continente, o encadeamento entre as canções focava na figura do camponês de distintas formas – através de Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa, o campesino mesclava-se com a figura do indígena, identificados pela inteligência latino-americana das décadas de 1950 e 1960

²³⁸ Em 1983, na cidade Manágua, capital da Nicarágua, Mercedes Sosa participou do *Concierto Por La Paz en Centroamérica* juntamente com Amparo Ochoa, Gabino Palomares, Chico Buarque de Hollanda, Daniel Viglietti e outros artistas da Nova Canção supracitados nesta tese, cantando para uma multidão de camponeses nicaraguenses em um momento apoteótico em que as massas ouvintes e espectadoras, formadas pelo campesinato vinculado ao processo revolucionário sandinista, ovacionam, escutam e vibram com a canção entoada pela tucumana. Sobre o Concerto e o momento em que Mercedes Sosa sobe ao palco naquele dia, conferir: MACHADO DE GENARO, L. F. Integração latino-americana a partir da canção popular engajada: Sensibilidades e potencialidades populares no Concierto Por La Paz en Centroamérica (1983). **Revista Aedos**, [S. l.], v. 16, n. 38, 2025. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/140117>. Acesso em: 06/2025.

como as “figuras paradigmáticas da subalternidade”, ou mesmo como “representações da alteridade” sempre relacionais, como aponta Svampa (2023, p. 114) ao abordar a maneira como escritores e intelectuais escreveram e interpretaram a presença desses sujeitos ao longo do século XX. A figura do camponês e do indígena, muitas vezes imbricadas, “em oposição à elite dominante e seus aliados nacionais e estrangeiros”, protagonizariam canções que buscavam, na simbologia e nas imagens do campesinato, a potência artística com a qual era musicado esse “polo subalterno” do espaço rural (Svampa, 2023, p. 31). As reflexões de Svampa esclarecem alguns pontos interessantes desta trama musicada. Essas temáticas se convertem dentro do pensamento social crítico como campos de tensão, os quais configuram e problematizam as diferentes categorias ligadas à questão indígena:

Sustento que os debates e as perspectivas político-culturais sobre o indígena e a questão da indianidade aparecem atravessados por campos/espços delimitados temporalmente, nos quais alternam e convivem, se associam e dissociam, se articulam e se opõem, segundo os períodos, diferentes categorias conceituais em torno do indígena: a raça e suas hierarquias, o camponês, o mestiço, o rural, o urbano, a classe social, a identidade étnica e a diversidade, e enfim, mais recentemente, o indigenismo e o indianismo. Esses campos de tensão são dinâmicos e não são poucas as ocasiões em que se estruturaram sob a forma de antinomias, que cruzam distintas categorias: por exemplo, entre o indígena e o mestiço; o indígena e o camponês; a raça e a classe social; o rural e o urbano; o étnico e o social; e o multiculturalismo e a autonomia. Esses binômios atravessam diferentes perspectivas político-culturais sobre o tema indígena e costumam se articular sob a forma de oposições e disjunções, configurando um campo magnético e multicêntrico que, por consequência, estrutura e polariza os debates. (Svampa, 2023, p. 46-47)

Não raro, nas composições onde o indígena é o protagonista, os cenários rurais e urbanos se misturam, e a questão racial é abordada sempre referenciando processos históricos traumáticos de um passado que insiste em não passar – pessoas apontadas, na maioria das vezes, como inferiores, de raça servil, destinados a trabalhar, se aquietar e, no limite preferível às classes senhoriais, desaparecer. Se essa perspectiva a respeito do indígena se altera de acordo com o período histórico, entre as décadas de 1960 e 1970 a percepção do sujeito indígena como uma vítima, ao mesmo tempo que resistente perante a realidade que o cerca, permanece no ato composicional dos artistas.

Mariátegui²³⁹, na defesa intransigente das causas indígenas e camponesas, escreve: “sob o regime colonial, os nativos reduziram-se a uma massa anárquica e dispersa de um milhão de homens jogados na servidão e no feudalismo” – dispersão em um vasto território que é apreendido pelos artistas da Nova Canção na construção poética dos cenários onde o indígena posiciona-se –, quando a “ambição de metal precioso, por parte dos conquistadores e, sobretudo, da Coroa, lançou ao trabalho letal das minas grandes massas habituadas à lides de agricultura” (2011, p. 141), reduzindo aquela massa gigantesca, em três séculos, à décima parte. Por certo, o território latino-americano profundo, as florestas, serras, rios e montanhas são apreendidos como elementos constitutivos da figura indígena e da sua relação íntima com este espaço.

A relação que estabelece entre esses sujeitos e o território, o espaço rural/agrário/natural, primordialmente, é elemento central das canções de Atahualpa Yupanqui, como *Piedra Y Camino*²⁴⁰, décima quinta faixa do álbum “Las Canciones de Atahualpa Yupanqui”, lançado em 1955. Nos versos acompanhados de seu violão, Yupanqui entoa com pesar a tortuosa caminhada de um peregrino que se depara com a solidão e a tristeza emaranhadas em sua alma: *por mais que busque a felicidad/ vivo com dor*. Homem de ascendência quéchua, as pedras em seu caminho anunciam a vida de andarilho que evoca e que existe de maneira solitária, distante da multidão urbana e sempre em busca de um sonho distante e lindo entre o canto e as lágrimas. A solidão é evocada na canção como cantou Nicomedes Santa Cruz nos versos de *Indio de La Cordillera*. Nos breves versos, a figura do indígena permanece caminhando, sempre entristecido e solitário: *talvez nunca compreenda/ sou peregrino*, ao mesmo tempo que aspira sonhos distantes e belos para si. As sonoridades

²³⁹ MARIÁTEGUI, José Carlos. O problema das raças na América Latina: desenvolvimento econômico-político indígena desde a época inca até a atualidade. In: **Por um socialismo indo-americano**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.

²⁴⁰ YUPANQUI, Atahualpa. *Piedra y Camino*. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Las Canciones de Atahualpa Yupanqui**. Argentina, Odeon, 1955. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6G4cQZfLRR2ZUWOt2MN1F2]. Acesso em: 06/2025.

pesarosas de seu instrumento remetem, no andamento dos versos, à paisagem andina que tanto marca as suas canções, em especial, *Los Hermanos*²⁴¹.

Os mesmos elementos de *Piedra Y Camino* são recuperados nesses versos que nasceram entre as décadas de 1950 e 1960 e que ganhariam reconhecimento internacional através da voz de Mercedes Sosa no álbum “Mercedes Sosa Interpreta a Atahualpa Yupanqui”, de 1977. A canção *Piedra Y Camino* também seria escolhida pela intérprete como parte de diferentes repertórios ao longo do tempo, incluindo as tristezas do peregrino andino em distintos álbuns de sua carreira. Na canção que consta no álbum “Atahualpa Yupanqui”, de 1969, os latino-americanos são mais que compatriotas e companheiros: eles são irmãos, evocando na palavra-cantada as dores e sofrimentos de tantos outros que ele mesmo não pôde contar. Entre eles há claras distâncias, caminhos que se separam e que voltam a se encontrar. Muitos desses irmãos isolados nas selvas, residindo nos vales e montanhas longínquas, próximos de extensos rios e mares, carregam os pesares da esperança como um fardo, assim como as memórias individuais e coletivas que os acompanham, rememorações dos eventos *de atrás*: passado e futuro conjugam-se, colidindo no tempo presente em que o cancionista compõe e canta ao dedilhar de seu violão, a sua arma mais potente.

Na canção, há a apresentação do sujeito trabalhador: *cada qual com os seus trabalhos, com os seus sonhos, cada qual*. O mundo do trabalho e os elementos utópicos que anseiam por dignidade, o que se entende pela evocação da palavra *sonho*, dão o tom para uma poesia cantada que fala das encruzilhadas históricas de povos inteiros, visto a perspectiva latino-americanista do compositor. A ideia do futuro dignificante e de outro horizonte por vir constituem elemento central do repertório analisado: para os irmãos latino-americanos de “mãos quentes” (mãos trabalhadoras) que aparecem em *Los Hermanos*, há um *horizonte aberto que sempre está mais para lá*, como se o momento da libertação estivesse a um passo de distância, mas improvável de

²⁴¹ YUPANQUI, Atahualpa. Los Hermanos. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Grabaciones Completas (Remastered)**. Argentina, Universal Music, 2010. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/18K6sOiE9YapIP8qdr2JJl]. Acesso em: 06/2025.

Obs.: A canção ‘Los Hermanos’ do artista argentino possui diferentes versões, gravações e regravações, tendo sido deletado o álbum em questão, de 1969, da Plataforma Spotify. Por isso, inseri a referência da canção – na voz de Yupanqui – de outro álbum mais recente, um compilado de gravações de sua carreira lançado pela Universal Music, em 2010.

ser alcançado. Os “nossos mortos” são evocados como uma lembrança dolorida, assim como a solidão que se carrega ao caminhar. Yupanqui tem muitos irmãos, porém dedica o desfecho de sua palavra-cantada a sua “irmã mais querida”, à qual os sujeitos trabalhadores parecem nutrir afetos em sua poética: a *novia* (noiva) *mui hermosa* que se chama liberdade.

As composições de Atahualpa Yupanqui, na Argentina, e de Violeta Parra, no Chile, ainda na década de 1950, foram aos poucos sendo reconhecidas e reinterpretadas pelas gerações seguintes de intérpretes latino-americanos, mesmo entre compositores notórios que já detinham o seu repertório bem estruturado. A canção *La Copla*²⁴², quinta faixa do álbum “Las Canciones de Atahualpa Yupanqui”, lançado em 1955, tornar-se-ia conhecida por compartilhar um espaço no disco com composições famosas como *Los Ejes de Mi Carreta* e *Pobrecito Mi Cigarro*. No entanto, algo precisa ser escrutinado: o cancionero recupera e conflui distintos sujeitos históricos subalternizados em uma mesma composição, do campo à cidade. Esse modelo/gênero musical passa a dar título à composição – a *copla* –, poesia de caráter popular e trovadoresco sempre acompanhada de alguma canção improvisada em extensa narrativa em versos. Aqui, claramente, não há improvisos, pois a canção está gravada e inserida em um suporte, um objeto, como o disco.

Com o seu dedilhar veloz no violão, a poesia cantada ganha contornos de performance lamuriosa e discurso político, trazendo à baila personagens característicos do universo que comporia a Nova Canção de maneira generalizada: o pescador que enfrenta os perigos do mar adentro, sempre cantando, mas que um dia parece não regressar ao lar; os operários das minas, o mineiro *cara negra* que trabalha duro em busca do pão endurecido, como versado, sendo o objetivo de sua labuta a alimentação áspera em momentos de fome; os camponeses que semeiam o trigo, aqueles que possuem a mão crispada, machucada, enfrentando grandes cargas de trabalho de manhã ao entardecer. Não obstante, outros afazeres e ofícios vão surgindo no andamento da *copla* entristecida, acompanhando a voz lamuriosa do cancionero. No golpe do machado, aparecem os lenhadores entre as montanhas e as florestas, e,

²⁴² YUPANQUI, Atahualpa. La Copla. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Las Canciones de Atahualpa Yupanqui**. Argentina, Odeon, 1955. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0NMswvNG1NzctC6zEgeCDoJ>]. Acesso em: 06/2025.

nelas, a figura do índio que talha na pedra o seu “buraco de silêncio” (ou a sua cova com palmos medida). Yupanqui canta um “gemido ao vento”, uma dor que atravessa as montanhas de espinhos almejando ser espécie de guia aos seus compatriotas: *eu saio para a estrada e grito com ele/ Para servir como seu guia/ Lá em cima no céu/ A lua está ferida/ Como um dístico perdido*. Mais que “dar voz” aos sujeitos protagonistas, o compositor compartilha junto deles das paisagens e cenários em que vivem e labutam.

Nos versos finais, Yupanqui caminha rumo à cova do indígena, dizendo não possuir mais a sua *guitarra* (o violão), estando ele perdido assim como perdidas estão as massas do continente: a sombra do indígena moribundo estreita-se com a canção do argentino, uma *copla* lançada aos ventos e aos montes espinhosos. Como Mercedes Sosa, compositores e intérpretes argentinos agrupados no Novo Cancioneiro beberão na fonte de Yupanqui ao longo das décadas de 1960 e 1970, como ocorre na canção *Campesino, Has de Traer El Sol*, do compositor e músico Victor Heredia, na qual a vida camponesa, a paisagem rural e os elementos da fauna e da flora ganham contornos menos lúgubres que em *La Copla*, sendo instrumentalizada como uma canção de esperança, onde a temática do nascimento de um filho campesino é a centralidade de sua mensagem, sem deixar de lado os aspectos de intervenção e denúncia social.

A canção integra a penúltima faixa do álbum “Bebe En Mi Cántaro”²⁴³, de 1975, colocando o camponês latino-americano como sujeito histórico capaz de fazer nascer o sol e gestar a esperança até então eclipsada, a mesma esperança no porvir que outros artistas engajados almejaram na palavra-cantada, sendo corporificada pelo nascimento de uma criança que representa o novo: o amanhã. Sob o céu que amanhece “nu e belo”, um novo dia nascerá, um indivíduo que *será grama quando a debulha/ quando a colheita*. Será o campesino que trará o sol com o “som de seu coração”, sendo colhido como o trigo.

O fato desse nascimento trazer o sol recai no instante de liberdade e emancipação que chegará, o golpe claro pela liberdade. A chegada desse

²⁴³ HEREDIA, Victor. *Campesino, Has de Traer El Sol*. Intérprete: Victor Heredia. In: **Bebe en Mi Cántaro**. Argentina: Phonogram SAIC, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oX4pBUvXTiTSICPUOHbQ2>]. Acesso em: 06/2025.

momento histórico não virá, no entanto, com a facilidade e a simplicidade previstas, pois será através de sua atividade laboral, da sua labuta cotidiana e da sua voz que entoa *o vento claro que agita o campo de trigo/ sua voz abrirá o mar em dois*. Acompanhada de um piano e forte bateria, a potente entoação de Heredia é compassada com vozes coletivas em coro, em segundo plano, evocando os ideais de liberdade e emancipação através de fatos e das dinâmicas da natureza: o nascimento de uma criança e o nascer do astro-rei, com aspirações quase religiosas e idealizadas, como se este indivíduo estivesse predestinado a iluminar os campos com a liberdade vindoura, um sentimento que emanaria de si, trazendo-o aos campos a semear o calor do sol²⁴⁴ e a dignidade, por fim.

Nesse sentido, em 1966, Jorge Cafrune lança o álbum “Yo Digo Lo Que Siento”, sendo a décima segunda canção uma ode ao peão do campo, englobando o trabalhador e a paisagem rurais em seus versos, colocando o sujeito camponês como protagonista de uma árdua batalha. Em *Milonga del Peón de Campo*²⁴⁵, Cafrune, assim como Yupanqui, insere as asperezas e agruras vividas no semear dos campos no ato composicional, assim como recupera diferentes elementos que compõem o território dos interiores, a paisagem frequentada por essas figuras. O peão do campo, o cavaleiro, é colocado em primeira pessoa, como protagonista. É ele quem canta essa *milonga* através de Cafrune. Nos versos iniciais, o dilema da desigualdade social é escancarado: o peão nunca teve para si a propriedade de seu animal, o cavalo, e por essa razão sempre montou em cavalos alheios. A vida desse sujeito é descrita como simples, como é a vida de todos os seus companheiros camponeses. De manhã enfrenta o frio e as geadas, os quais o machucam

²⁴⁴ Muitos compositores vão recuperar elementos como a luz ou o calor do sol, a presença constante do astro-rei (representando a vida, o nascimento, e em determinadas canções a morte, o cansaço e a exaustão), assim como a claridade do luar em uma noite de céu límpido, em versos nos quais protagonizam os camponeses, como ocorre com a canção de Violeta Parra, “Arriba quemando el sol”, porém, com significados e afetações voltadas ao sofrimento dos sujeitos em sua labuta, debaixo do sol. Victor Heredia, em “Campesino, Has de Traer El Sol”, realiza o caminho inverso.

²⁴⁵ A milonga, tão presente nas interpretações de Mercedes Sosa e em outras canções argentinas desse momento, pode ser apontada como um gênero musical específico, sim, influenciado sobremaneira por outras sonoridades latino-americanas ao passo do século XX, como o tango e a própria *habanera*, vinda de Cuba (sempre acompanhada do violão e/ou da viola). Considerada uma música “platina”, originária da região do Rio da Prata, influenciou e é influenciada pela cultura gauchesca do Rio Grande do Sul e de partes consideráveis do Uruguai.

ferozmente. As dores físicas são explicitadas como aquelas vindas de suas entranhas, “do fígado e rins”, tamanho o frio sentido no amanhecer.

O sujeito se coloca como um trabalhador da *Estancia Vieja*²⁴⁶, do Condado de Magdalena. Nos próximos versos, Cafrune entoa a voz do trabalhador, justificando não se tratar esta canção de apenas um punhado de reclamações; no entanto, o cotidiano vivido pelo cavaleiro é parco e rústico: ele vive em um local *cheio de grades/ e ali, nos fundos, um chalé*. A descrição sobre o seu cotidiano continua: ele é constantemente cobrado pelos proprietários de sua morada, mesmo vivendo e trabalhando continuamente naquele local. Não obstante, há na canção uma crítica implícita aos donos da terra: os que sempre vêm cobrar o sujeito. O peão aponta ao ouvinte que, no final daquela paisagem, *há um pequeno rancho/ que essas mãos levantaram*. Na sua própria casa ele pode gritar, sente-se livre em sua intimidade. Ele mostra os seus tecidos, as suas esporas, os retratos familiares, assim como o altar em que reza e que decora com flores ao passar a vassoura. À parte disso, tem consciência de sua condição: *o que um peão pode lhe oferecer/ senão a sua pobreza?*, admitindo que sente tristeza e, muitas vezes, revolta. Expõe, finalmente, que pensa tornar-se dono de algum pedaço de terra distante do rancho. Os versos finais marcam a relação íntima que estabelece o peão com o seu território e morada: *mas para dizer a verdade, compatriota, gosto do ar daqui*.

O raiar da década de 1970 marcou a radicalização de uma palavra-cantada engajada na Argentina, assim como em distintas regiões do Cone Sul, perceptível na canção *Triunfo Agrário*, quinta faixa do álbum “*Traigo un Pueblo en Mi Voz*”²⁴⁷, de 1973, composta por Armando Tejada Gómez e interpretada por Mercedes Sosa. A conquista de um pedaço de terra a partir da luta organizada do campesinato ganha contornos de profecia. A conquista será o triunfo dessas figuras machucadas até os ossos e que ainda não sentem a vitória de um *triunfo madre*, evidenciando que, no momento em que o latifúndio se desfizer, o camponês será livre das amarras que o prendem. Os versos iniciais da composição denotam a impotência do artista perante o seu canto, visando

²⁴⁶ Uma comuna da província de Córdoba, na Argentina.

²⁴⁷ SOSA, Mercedes. *Triunfo Agrário*. Intérprete: Mercedes Sosa; Compositor: Armando Tejada Gómez. In: **Traigo un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0muLctvvZlwJKiqE2xQLqY>. Acesso em: 06/2025.

uma transformação profunda da realidade agrária: *esta é a terra padre/ que você pisou/ ainda que meu canto/ não a resgate*. Em outras palavras, por mais que cante a artista, a terra pisada pelo camponês continua sendo do proprietário. Há de se fazer, então, algumas perguntas: quando será o dia em que o fato emancipatório ocorrerá? *Eu pergunto quando/ que através da terra árida/ venham semear/ todos os camponeses*. Os versos vão ganhando força e radicalismo, explicitando a mensagem de denúncia e delineando como seria a utópica conquista da terra pelo camponês. Desalojado de um pedaço de chão, o camponês é retratado como sujeito ativo desse processo de mudança. Tudo precisará ser alterado: *aquele que não muda tudo, não muda nada*. Este seria, em suma, o *triunfo madre*, a conquista da terra-mãe pelo camponês.

A partir desse momento esperado, presenciaremos um novo tempo, quando se quebra o silêncio de séculos de exploração. Elementos como a fertilidade da terra, o prazer de semeá-la e o nascimento de novos amanheceres agora libertos seriam as recompensas do camponês a partir de seu triunfo. Vitória essa que não ganhariam sem antes virar o vento do avesso, radicalizarem-se na exigência desta terra: *a terra é minha/ onde nasce o amanhecer*. Os versos iniciais de repetem, reafirmando as posições iniciais do compositor e da intérprete irmanados no mesmo sentimento de transformação: *aquele que não muda tudo/ não muda nada*. A ideia radical que denota esperança é evidente nas canções interpretadas por Mercedes Sosa ao abordar as classes trabalhadoras, ainda que *Triunfo Agrário* tenha sido a que mais enfaticamente explicitou a ideia de uma emancipação do campesinato latino-americano a partir de um combate revolucionário, da luta entre classes antagônicas.

No compacto lançado nos finais de 1969, “Campesino-Dorme Negrito”²⁴⁸, Atahualpa Yupanqui lança *Campesino*, compondo e cantando diretamente para a figura camponesa, inscrita como sujeito intimamente ligado à terra e às suas tradições; como um espaço sagrado de vida, trabalho e morte; território protegido pela ancestralidade dos seus, que nele traçaram um caminho tortuoso e que não pode ser desfeito, determinado não apenas pelas estruturas

²⁴⁸ YUPANQUI, Atahualpa. Campesino. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Campesino-Dorme Negrito**. França, Le Chant du Monde, 1969. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=R-qp0nZtxoM\]](https://www.youtube.com/watch?v=R-qp0nZtxoM). Acesso em: 06/2025.

econômicas e sociais, mas espirituais e culturais. Nos versos iniciais, acompanhados do violão, através de um vocal grave, como se fosse um poema cantado, a figura campesina é aconselhada a pisar com cautela nesse caminho traçado por seus pais e avós: *não se desvie do caminho/ que você pode pisar no sonho/ dos avós adormecidos*. O camponês é exortado a rememorar os seus familiares que não estão mais presentes e que se tornam uma raiz na terra semeada. Tornaram-se a raiz do trigo, pedras dispersas às margens do rio, mesclando-se com a paisagem do mundo natural recuperada por Yupanqui ao descrever os campos e interiores: esse vasto território está assentado sobre os sonhos e sofrimentos dos ancestrais campesinos. Na canção, além da denúncia social, o compositor almeja aproximar-se do campesinato, ouvir o seu lamento ancestral, engrandecendo o trabalhador rural como aquele que detém uma missão sagrada: entre a neve, o sol e os sacrifícios, a sua missão sagrada seria a de semear a vida mesmo entre o choro doloroso que essa missão lhe custa – a dura vida do arar, plantar e colher.

O compositor pede ao camponês que se recorde de seus avós, que semearam aquela terra, assim como faz ele no tempo presente: *dos avós adormecidos/ nunca mortos/ sim, dormindo*, o sujeito não deve se afastar de seu caminho pré-estabelecido. Apesar de não abordar explicitamente a luta pela terra, Yupanqui delineia a relação do camponês com o seu território, trazendo elementos temáticos que serão fartamente explorados pelos compositores e intérpretes do continente naqueles anos como uma fonte profícua; palavra-cantada com elementos geracionais similares à composição entristecida *Campesino del Sur* (1981), dos irmãos Isabel e Ángel Parra, na qual figuras espectrais rondam a memória do sujeito campesino em noites passadas em claro e acompanhadas das tristes histórias de seus avós, figuras inscritas como fantasmas de um tempo marcado pelo luto e pela guerra. Essas figuras camponesas “vivem morrendo em silêncio”: *eles semearam as balas/ Aqui nós colhemos os mortos/ É por isso que o camponês/ Usa uma faixa preta e um poncho*. Essa mesma paisagem interiorana e profunda será temática de outra canção sua, assim como a sua relação sagrada com o território concentrado nas mãos do grande proprietário denunciado pelo cancionista.

A canção *Preguntitas Sobre Dios*²⁴⁹, presente em distintos compactos de Yupanqui lançados na década de 1960, interpretada por artistas como Victor Jara, a venezuelana Soledad Bravo e Mercedes Sosa ao longo de suas respectivas carreiras, narra a história de uma família de camponeses que estão conectados à terra sem possuí-la. Esses versos são compostos a partir de uma série de questionamentos que faz o camponês a partir da entoação de Yupanqui, que regressa ao seus próprios ancestrais em busca de respostas. Sujeito consciente de si e de seu lugar naquela terra, as perguntas são feitas dessa vez a um ser transcendental pouco explorado pelos artistas da Nova Canção, que tentavam se afastar de uma perspectiva religiosa clássica ou mesmo hierárquica e institucional, como as estruturas eclesiásticas ligadas às classes dominantes na América Latina.

Gradualmente, no transcurso de sua vida, o camponês vai questionando os seus familiares – todos eles, figuras masculinas – a respeito do transcendente. Ao mesmo tempo que este deus parece tão próximo dele, continua estranhamente distante, lá nos céus, intocável pelo sujeito comum, o protagonista da composição – as estruturas hierárquicas da Igreja Católica, sentidas como opulentas e distantes da massa, foram alvo de críticas musicadas por Violeta Parra, como em *Que Dirá el Santo Padre*²⁵⁰, como faz Yupanqui. Na composição, essa distância causa dúvidas e mal-estar no trabalhador, que começa a interpelar os mais velhos. Um dia ele pergunta ao seu avô: *avô, aonde está deus?* O avô, entristecido, nada responde ao camponês. A figura do avô *morre pelos campos/ sem reza, nem confissão*, sendo enterrado pelos índios, figuras inscritas como mitológicas, com flauta de cana, ao som de tambores. Depois, com o passar do tempo, ele pergunta ao seu pai: *pai, o que sabe de deus?* O pai se coloca sério e nada responde ao filho. Além disso, o destino de seu pai já estava traçado: *morre nas minas/ sem médico nem proteção*. A cor do sangue de seu pai é ilustrada como “sangue escuro”, *sangue de mineiro* que colore “o ouro do patrão” – elementos presentes nas composições de Victor Jara

²⁴⁹ YUPANQUI, Atahualpa. *Preguntitas sobre Dios*. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Grabaciones Completas (Remastered)**. Argentina, Universal Music, 2010. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/40jIvICods5WfjD6fQWvPI]. Acesso em: 06/2025. (Obs.: Até o momento, não foi possível encontrar a data exata da gravação de ‘Preguntitas Sobre Dios’).

²⁵⁰ PARRA, Violeta. *Canciones Reencontradas en Paris*. Chile, 2011. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/3a8loRJVuBSgDbFeg4XGDj]. Acesso em: 06/2025.

a respeito dos *caras negros*. A crítica de Yupanqui às classes dominantes começa a radicalizar-se. Finalmente, o camponês vira-se para o seu irmão, que vive nos altos montes, mas que “não conhece uma flor”, conhecendo apenas o suor, a malária e as serpentes, sendo essa a vida do lenhador.

O compositor, então, coloca a figura do camponês de lado e se impõe como denunciante daquela situação em que vivem os campesinos. Ele canta pelos caminhos que passa, indo eventualmente parar na prisão por algum ato considerado subversivo – o que ocorre na intensa trajetória do artista²⁵¹ ainda sob os auspícios do peronismo. Encarcerado, ele clama às vozes do povo que *cantam melhor que ele*. Nos versos finais, a crítica torna-se explícita, pois, se há um assunto nesta terra mais importante que a figura transcendental de um deus tão estranho aos camponeses, é que ninguém deveria “cuspir sangue para que outro viva melhor”, referindo-se à desigualdade social nos interiores: *se deus vela pelos pobres?/ talvez sim, talvez não*. O compositor, porém, está seguro apenas de uma coisa: ele sabe que existe um lugar onde esse deus está presente, e não é nos campos onde morreu o seu avô, nem nas minas onde padeceu o seu pai, muito menos nas florestas e montes onde vivia o lenhador, mas sentado na mesa de almoço do patrão, do latifundiário para quem trabalharam o restante das figuras da composição. Esse deus tinha um lado, e não era o lado dos trabalhadores.

A crítica composta em versos por Yupanqui em *Preguntitas Sobre Dios* descarrega toda a mensagem de denúncia não apenas contra as classes dominantes da região, no caso, os latifundiários corporificados na figura do patrão, mas também sobre a ideia de deus, que seria espécie de aliado de primeira hora dessas figuras poderosas. Ligado ao Partido Comunista Argentino até o ano de 1947, rompendo relações por sua crítica ao stalinismo crescente na União Soviética, ele iria nutrir afeição e simpatia pelas causas socialistas e comunistas, populares e nacionais, mesmo distante dos quadros político-partidários nas décadas de 1950 e 1960. Em *Preguntitas sobre Dios*, Yupanqui

²⁵¹ De acordo com Tânia García, ao regressar de sua estadia na Europa para a Argentina, “em meados de 1950, Yupanqui sofreu uma série de detenções, sob diversas acusações, nenhuma delas suficientemente clara. Chegou a ficar vários meses preso – em torno de nove – sem processo ou condenação. Após retomar sua liberdade, passou um período curto de tempo em Buenos Aires e em seguida retirou-se com a família para o interior, em Cerro Colorado, na província de Córdoba” (2008, p. 200).

delimita trajetos e horizontes para os sujeitos que protagonizam as suas composições: os camponeses pobres que estão afastados dos grandes centros urbanos; lavradores de sementes e sonhos, além de povos indígenas que confundem-se, muitas vezes, com a figura do trabalhador rural.

Victor Jara, na apresentação ao vivo realizada em Havana, em 1972, ao iniciar a canção *Preguntitas*²⁵² a um público atento, dedilhando os primeiros acordes, diz: “Nós sempre fomos, os chilenos, muito aptos a escutar a canção da Argentina, de nossos irmãos argentinos. Mas um deles, bom, era especial”, apontando para o cancionista com voz terna. As correntes regionais de renovação sonora de ambos os países, *Nuevo Cancionero* e Nova Canção Chilena, colidiam.

3.1.3 NOVA CANÇÃO CHILENA

O golpe de 11 de setembro de 1973, depois da expressiva experiência socialista do governo da Unidade Popular encabeçada por Salvador Allende – figura que se tornou símbolo-comum nas temáticas de composições musicais dos diferentes artistas latino-americanos daquela década²⁵³ –, colocou fim a um dos momentos mais significativos da tradição das esquerdas na América Latina. No entremeio dessa ruptura traumática, entre o passado esperançoso e a angústia do que viria, constituiu-se a Nova Canção Chilena²⁵⁴. Quatro anos

²⁵² JARA, Victor. *Preguntitas sobre Dios*. In: *Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana*. Fundación Victor Jara, Chile, 2016. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3xHa349C8kFOiLEOI4jdpV>]. Acesso em: 06/2025.

²⁵³ Em 1975, dois anos após a queda de Allende, diversos artistas engajados de diferentes países uniram-se na confecção e lançamento do álbum “*Compañero Presidente*”, como o uruguaio Daniel Viglietti, os irmãos Parra, os venezuelanos Ali Primera e Soledad Bravo, o argentino César Isella, o mexicano Oscar Chaves, além dos grupos musicais chilenos Inti-Illimani e Quilapayún. Editado em Cuba pela Casa de Las Américas e pela EGREM, foram cantadas no álbum faixas em ode à Unidade Popular e à resistência no 11 de Setembro.

²⁵⁴ A “canção comprometida na América Latina está, de um modo e de outro, relacionada com o folclore”, afirma Juan Pablo González (Boletín Música, 2017, p. 7). O Chile não apenas dá continuidade a esse dilema contemporâneo como o abraça de maneira singular: foi a partir dessa sentença e com as bases assentadas no fato folclórico e na tradição musical chilena, tão obstinada em festivais da canção popular naqueles anos, que se constituiu a corrente de renovação sonora daquele país, a Nova Canção Chilena (NCC). Nos palcos, nos festivais regionais de canção tida como “jovem” e proveniente não apenas dos campos e interiores, a partir de Violeta Parra, mas dos centros universitários das médias e grandes cidades, unidas aos elementos do neofolclore com o intuito de incitar o que se entendia como tradição popular na música, os entroncamentos e a criatividade da família Parra, a conexão estabelecida com múltiplos conjuntos, grupos e outros artistas engajados que se destacaram e ganharam projeção

antes, na lenta e lamuriosa canção *Zamba del Che*, faixa do álbum “Pongo en tus manos abiertas”, de 1969, Victor Jara lamentava o assassinato do guerrilheiro argentino nas florestas da Bolívia, em 1967, e denunciava a sistemática violação de direitos humanos no continente, com o advento de governos autoritários de extração militar: *nos impõe militares/ para subjugar os povos/ ditadores, assassinos/ gorilas e generais*, cantava o chileno.

Mais que a denúncia do contexto autoritário que se desenhava na América Latina, deflagrado pelo golpe militar brasileiro, Jara apontava para os sujeitos que sentiam na pele aquela realidade: *exploram o campesino/ o mineiro e o operário/ fome, miséria e dor*, desfecha com o dedilhar de seu violão como espécie de alerta para o que estava por vir: o mesmo alerta que fizera Allende à Rádio Magallanes, com um fuzil em mãos entregue como presente por Fidel Castro, em um La Moneda em chamas, “nos lembrando da centralidade das pessoas trabalhadoras como atores históricos e políticos daquele momento” (Vergara, 2017, p. 52). Para Antunes, a repressão contra os trabalhadores chilenos ocorreu de maneira veloz: “a perseguição ao movimento sindical foi gigantesca, e já em setembro de 1973, a CUT foi posta na ilegalidade, e em dezembro do mesmo ano, foi dissolvida” (2011, p. 33). Em 1976, o direito de greve fora suprimido por incitar a luta de classes, os estatutos sociais das empresas chilenas foram alterados com vistas a integrarem os trabalhadores ao seu ambiente e trabalho – sob vigilância e repressão –, ao mesmo tempo que a Junta comandada por Augusto Pinochet iniciou a “experiência mais profunda de implementação de políticas neoliberais no mundo” (p. 33). De acordo com a estudiosa das comunidades de trabalhadores urbanos marginalizados no Chile, Ángela Vergara (2017), essas transformações e rearranjos nos mundos do trabalho a partir da lógica neoliberal alteraram bruscamente o cotidiano prático e as subjetividades da classe trabalhadora chilena e, posteriormente, latino-americana.

As classes dominantes do Chile, as forças econômicas modernizantes e as forças de extração militar impunham milagres econômicos substantivos aos moldes neoliberais após o golpe, e o reflexo deletério dessa modernização, sentido cotidianamente pelas classes populares e trabalhadoras, tornara-se

internacional, como Victor Jara, primordialmente, fizeram do Chile um expoente da Nova Canção Latino-Americana, indo do início da década de 1960 aos anos transcorridos após o golpe militar.

evidente não apenas no Chile. As comunidades de *pobladores* marginalizados de Santiago adentravam as composições dos artistas da Nova Canção Chilena no início de 1970 pelas mesmas razões. Gentes ordinárias, baldias, comuns, trabalhadoras, integrantes daquilo que idealizavam os compositores e músicos como o povo latino-americano em sua inteireza. Perceptível na apreensão sensível do popular de Isabel e Ángel Parra, advinda de sua mãe, que havia falecido em 1967, além de Victor Jara e dos grupos Illapu, Quilapayún e Inti-Illimani a respeito dos descaminhos do povo chileno, tal intenção ficou evidente em seus repertórios deste momento, assim como na resistência dos setores populares frente a ditadura. Se as figuras clássicas do proletariado e do campesinato seriam compostas em sua palavra-cantada, a canção que inscreveria essas figuras coletivas marginalizadas na chave da Nova Canção seria *Marcha de Los Pobladores*, composta por Victor Jara e lançada como nona faixa do álbum “La Población”²⁵⁵, em 1972. Como escreveu Vergara, durante aqueles anos,

as favelas foram locais de repressão e resistência. Devastados pelas implacáveis reformas neoliberais e pelo desmantelamento dos direitos sociais e da infraestrutura em meio à longa e profunda crise econômica da década de 1980, os pobladores lutaram para sobreviver em uma cidade que os colocou à margem, tanto física quanto socialmente. Eles eram o outro lado do chamado “milagre econômico”. Apesar da brutalidade policial e dos altos níveis de desemprego e pobreza, os pobres urbanos se tornaram a imagem mais simbólica da resistência contra a ditadura. (Vergara, 2017, p. 60)

A sensibilidade de Jara no tocante a essas comunidades é inscrita no início da gravação de *Marcha de Los Pobladores*. Antes dos versos iniciais, a gravação de uma mulher trabalhadora falando a respeito do desejo de seus filhos – e de seu próprio – naquele momento, explicita a urgência da canção de denúncia e a esperança do compositor chileno: seu desejo é uma casa singela, um local para morar antes que ela faleça e não deixe nada para as gerações futuras. Após a fala, a gravação da faixa inicia com o rufar de tambores no ritmo e sonoridades de uma marcha ao estilo das fanfarras militares, neste caso uma marcha de pobladores das regiões suburbanas e periféricas de Santiago do

²⁵⁵ JARA, Victor. *Marcha de Los Pobladores*. Intérprete: Victor Jara; Isabel Parra; Bélica Castro. In: **La Población**: Chile: Odeon, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/338PeNZYS2A0hn7QlimAGZ]. Acesso em: 06/2025.

Chile. Os seus versos são constituídos por palavras de ordem acompanhadas dos vocais de Isabel Parra e da atriz teatral chilena Bética Castro, pensadas a partir do léxico compartilhado das lutas políticas daquele momento, palavras que dignificavam esses setores populares almejando aglutiná-los rumo a um porvir emancipatório que já estava transcorrendo – na visão do compositor – com a experiência socialista liderada por Salvador Allende: *poblador, companheiro poblador/ com as bandeiras do governo popular/ poblador, companheiro poblador/ pelos filhos, pela pátria e o lar.*

Nos versos, o sujeito poblador é convidado a unir-se junto aos demais companheiros rumo ao futuro digno prometido pela Unidade Popular. A aproximação do governo da UP com os pobladores, ou a tentativa de aproximação, é evidenciada pela canção ao abordar as bandeiras do poder popular que carregam simbolicamente, representando as lutas por alimentação e moradia dignas, como deseja a pobladora no início da faixa. Lançada em 1972, um ano antes golpe militar chileno, a canção ganha contornos de uma arte militante²⁵⁶ ou panfletária, semelhante à *Marcha de los Trabajadores da Construcción*, lançado postumamente em seu álbum “Manifiesto”, entre 1973 e 1974, após a sua tortura e assassinato pelas forças de repressão do país. Os versos continuam: *hoje a história é sua/ com teto, abrigo e pão/ marchamos juntos rumo ao futuro*, explicitando a relação entre o *poder popular* e a sua base de sustentação. Para Jara, ao ritmo dos bumbos de marchas militares, o pisar firme de um soldado carabineiro passa a ganhar vida, na canção, no caminhar de um poblador em marcha, amparado e corporificado pelo poder popular que emana tanto do La Moneda como de si mesmos, dos coletivos de pobladores: *sem teto, é como viver sem pão/ sem pão, é como viver sem vida/ sem razão, sem fé, sem justiça/ sem esperança, sem alegria.*

Os bons sentimentos desses sujeitos acionados pelo compositor – a razão, fé, justiça, esperança e alegria – estão vinculados à cotidianidade e à vida material e simbólica de suas comunidades e coletivos. Não seria o desejo da

²⁵⁶ Como explicou Marcos Napolitano, ao apontar para as diferenças entre a arte militante e a arte engajada, nem sempre esses conceitos são estanques. Eles escapam, algumas vezes, da argumentação teórico-metodológica do historiador em sua narrativa: “estas duas dimensões da arte politizada são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte ou de uma mesma trajetória autoral” (2011, p. 47), como ocorre com artistas como Victor Jara e os irmãos Parra, no Chile, ou mesmo Carlos Puebla, em Cuba, enfatizando idealmente o processo revolucioário transcorrido naquele país.

mulher pobladora um teto para os seus filhos? Não haveria dignidade, alegria ou esperança enquanto vivessem às margens, nas ruas. Victor Jara desfecha: *com teto, a vida é muito melhor/ melhor, com nossa organização/ para os que ainda não nasceram/ trabalhemos sempre unidos/ e será o Chile o grande lar*, sublinhando, nos versos finais, a importância da organização e da união desses setores mesmo sob um governo socialista como o de Allende. Como Victor Jara, Isabel e Ángel Parra evocam os ideais de poder e da pátria populares, bandeiras alçadas pelos artistas da Nova Canção Chilena naqueles três anos de governo Allende, como forma de conscientizar, concentrar e organizar os setores e as bases populares. A estreita ligação dessas criaturas sensíveis perante a realidade chilena torna-se evidente com a participação de Isabel Parra no álbum “La Población”. A filha de Violeta, no entanto, assentara as bases de seu repertório engajado ainda nos anos 60, radicalizando-se após a trágica morte de sua mãe.

Em “Isabel Parra, Vol. 1”, de 1968, dois anos antes da *Marcha de Los Pobladores*, a compositora absorvia e manejava musicalmente os ensinamentos de Violeta Parra, compondo um álbum de dez faixas que concatenavam elementos do universo cultural engajado, nutrindo-se do espírito latino-americanista que rondava o continente, mas, principalmente, o Chile dos *pobladores* inscrito na canção de Victor Jara. Nessas faixas, Isabel Parra questiona o ouvinte a respeito de múltiplas temáticas, todas a partir das experiências vividas na conjuntura que antecede a vitória de Allende, no início de 1970: até quando a América Latina suportaria tamanha violência e injustiça históricas contra as suas populações? Essa é a indagação central de seu repertório.

Nas canções do álbum, há o lamento pela perda de determinado lugar comum, rememorando épocas que antecedem a Conquista espanhola potencializada por gritos de liberdade e o anseio por libertação em meio a um cenário de conflitos e guerra contínuas, explicitados na faixa *El Lagarto Está Llorando*, voltando-se para o problema da morte de entes queridos e familiares nesta guerra (desaparecidos ou desterrados pelo Estado); símbolos como a pomba voando, representando a paz e a esperança (quando não a inserção da estrela nos versos musicados) seguem como característica comum entre os compositores da Nova Canção, principalmente aqueles do Cone Sul; evocam-se

as paisagens dos interiores e as suas riquezas naturais, encontrando na canção outrora analisada, *Que Pasa En Esta América*, o seu clímax. No entanto, é na canção *El Centro de La Injusticia*²⁵⁷ que as comunidades de *pobladores*, uma vez mais, retornam aos versos musicados.

Nos versos entoados pela chilena, acompanhada de seu violão, com entoação de um vocal pesaroso que se potencializa no andamento da canção, elevando-se a cada refrão, a região geográfica do Chile é esmiuçada na medida em que faz fronteira com o Peru, a norte, e com o Cabo Horn, a sul. A cordilheira dos Andes e os seus montanhosos vales desenham parte do território latino-americano na canção. Nesses espaços, como compõe Parra, multiplicam-se os colonos e cada família destes possui muitos filhos; no entanto, com a sua miséria, vivem em cortiços, às margens das grandes cidades. Parra, em versos próximos, aponta para as figuras *pobladoras*, como fez Jara, como as centrais dessa composição. Muitos desses sujeitos, mesmo vivendo sob o manto da miséria e da repressão policial, vivem acomodados e alienados perante a realidade com o sangue dos degolados. Algumas interrogações são feitas pela chilena quando aborda a temática agrária – a agricultura e a plantação de batatas, citadas em versos, que são produzidas ao sul do Chile –, esbarrando propositalmente na temática da fome: planta-se batatas, mas não têm dinheiro para comprá-las. Quando versa sobre a mineração, aponta para a boa produção em dinheiro, aos lucros que esvaem das minas, indo para o bolso do estrangeiro, como uma crítica explícita às empresas e companhias mineradoras ligadas às forças de mercado estrangeiras (vistas e sentidas como imperialistas à época). Já o trabalho exaustivo de mulheres é apontado ao cantar sobre as indústrias exuberantes onde labutam muitas damas, mas o fazem em razão da carestia diária, tendo em vista que o salário de seus maridos *não* chega para um mês. Isabel Parra parece sentir a dor de seus compatriotas, como fica claro nos versos últimos: *para não sentir a agulha/ agulhada desta dor/ na noite estrelada deixo a minha voz*.

O Chile descrito nos versos de *El Centro de La Injusticia* é aquele anterior à vitória da Unidade Popular, um país onde turistas enxergam apenas as suas

²⁵⁷ PARRA, Isabel. *El Centro de La Injusticia*. Intérprete: Isabel Parra. In: **Isabel Parra Vol. 1**: Chile: [Gravadora], 1968 Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5HPSowQc5rsiooSfsAHNR3]. Acesso em: 06/2025.

belezas efêmeras, não se atentando para as pessoas esfomeadas pelos subúrbios e suas margens – *muito dinheiro em parques municipais/ e a miséria é grande nos hospitais*. Para a filha de Violeta, que carrega no timbre vocal os ecos de sua mãe, o Chile se limita a ser o centro da injustiça em terras latino-americanas. Da mesma forma observa, compõe e canta o seu irmão, Ángel Parra, em seu segundo álbum, “Canciones de Pátria Nueva”²⁵⁸ lançado em 1971, em um ano decisivo para os rumos do Chile. Friso que os artistas pertencentes à corrente de renovação daquele país estavam intimamente próximos das organizações e frentes que auxiliavam na eleição – no futuro, vitoriosa – de Allende. Neste álbum, assim como nas canções de sua irmã, a esperança por uma possível e realizável vitória da Unidade Popular (UP) estava presente nos versos de seu repertório.

Nas faixas do álbum “Canciones”, são evocadas a força e a presença ativa de um povo latino-americano consciente, daqueles que Parra apreendia como as suas figuras centrais: seus companheiros camponeses, os *pobladores* e a juventude corporificada nos estudantes radicalizados²⁵⁹. Na composição *Sol, Volantin y Bandera/ Canción de Pátria Nueva*, este povo compreenderia o significado daquele momento histórico; as canções são entoadas em um ritmo frenético, deslizando-se para algum lugar no futuro; neste lugar imaginado, surgem os símbolos comuns, as estrelas que iluminam esse povo que luta e o

²⁵⁸ PARRA, Ángel. **Canciones de Patria Nueva**. Chile: Demon, 1971. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/6FJMC2WsnaDhqodUH87T60]. Acesso em: 06/2025.

²⁵⁹ Como uma parcela integrante desse povo latino-americano idealizado pelos compositores e músicos da Nova Canção Chilena, assim como para as outras correntes regionais de renovação sonora, a figura do jovem e do estudante mesclavam-se, tornando-se uma só. Como a máxima de Ernesto Che Guevara ainda ecoava, principalmente após a sua morte em 1967 – a de que *ser jovem e não ser revolucionário era uma contradição* para aqueles tempos em ebulição social, uma “contradição genética” – os artistas iriam abordar essa temática com menos intensidade, por certo, que as composições que protagonizavam o proletariado e o campesinato. No entanto, canções como *Coração de Estudante* (1983), de Milton Nascimento, *Me gustan los Estudiantes* (1970), composição de Violeta Parra cantada por seus filhos, Ángel e Isabel Parra, e regravada pela intérprete Mercedes Sosa e pelos grupos musicais brasileiros MPB4 e Quarteto em Cy (1978), a faixa *Los Estudiantes*, do grupo chileno Illapu, e a canção *Marcha de Los Estudiantes* (1971), do compositor argentino Osvaldo Rodríguez, evidenciam essa preocupação de caráter político. Essas canções todas apreenderam a figura do estudante como aquele ser que, no futuro próximo (o porvir), seria o sujeito intelectual, o pensador, o trabalhador que iria “desvelar” a esperança de dias melhores através do conhecimento, das letras e da inteligência; não obstante, denunciavam a repressão policial, militar e política contra as organizações e movimentos estudantis que estruturaram-se entre as décadas de 1940 e 1950, mas que foram bruscamente defrontadas pelos autoritarismos militares, em especial pelas ditaduras do Cone Sul e em outras regiões, como o México (Rojas, 2007) e a Venezuela.

sol que iluminará a pátria que começa. Há que semeá-la e “fazer do trigo um caudal”.

Os ritmos presentes no violão de Parra, ao dedilhar as cordas de seu violão, frequenciam a consolidação daquilo que preconiza o título do álbum – a *Pátria Nueva* –, sendo a solidariedade *obrero* um elemento central, sentimento que vem do *homem generoso, como o vinho*. Essa generosidade para com o outro é a característica primeva destes povos, para o compositor: a pátria necessita de mãos unidas que trabalhem nas trilhas da história. Com isso, precisam agarrar a esperança, contrariando o ideal individualista inerente ao modo de produção capitalista – *muitos grãos de areia podem conter o mar*, desfecha. Mas é em *Canción Para Mi Pueblo*, precisamente, que Ángel Parra entra em simbiose com este povo idealizado: *canção ao povo canta a minha garganta*, vocalizado como o canto da cigarra que segue retumbando; um povo que conhece a dor e que se levantará contra as injustiças, evocando desaparecimentos e assassinatos dos “filhos latino-americanos”, além de amores e relações afetuosas dessas pessoas do povo. No ato composicional, Ángel Parra adota perspectiva integracionista e continental ao tratar de temáticas caras ao Chile daquela conjuntura, assim como fez Isabel Parra em álbum citado, refletindo problemas nacionais de maneira transfronteiriça.

Algumas dessas canções, no entanto, inscrevem a figura clássica do operário em situações e cenários distintos, mas familiares quando comparados com os espaços de labuta presentes no repertório de outros artistas da Nova Canção, como em *Canción del Obrero Muerto en Cordoba*²⁶⁰, nona faixa do álbum “Cuando Amanece el Dia”, de 1972.

Na cidade argentina de Córdoba, o compositor chileno compõe em versos um diálogo entre um operário mineiro e uma mulher, figura feminina que pode ser a sua companheira ou mesmo uma mulher indistinta e/ou trabalhadora como ele. Nos versos iniciais, com batiques instrumentais de *bombos* e uma entonação lamurirosa na frequência de seus ritmos, com voz grave ao som do violão, Ángel Parra faz-se operário e indaga ao ouvinte: *por que será/ que a minha canção é tão triste?* O lamento da figura tem uma razão específica: sob o

²⁶⁰ PARRA, Ángel. Canción del Obrero Muerto en Cordoba. Intérprete: Ángel Parra. In: **Cuando Amanece el Dia**. Chile: Demon, 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6XmEcp0Y5HKFSM125qPyzb]. Acesso em: 06/2025.

calor dos raios solares de Córdoba, um sol que queima, ele aponta para a morte de um outro companheiro seu, outro operário como ele. *De novo, ontem, outro morreu*, evidencia em versos como denúncia que a morte de trabalhadores daquela região já teria ocorrido antes. O operário lamenta a morte de seu camarada, almejando saber quem o matou. Confuso, ele anseia por respostas, reiterando uma indagação que converte-se em lamento: *por que, por que nos queima tão forte o sol?*

Em um primeiro momento, pensa-se que o calor extremo²⁶¹ em sua labuta tenha levado o operário a óbito, mas os versos seguintes dão ao ouvinte outro entendimento: *dizem que hoje a reunião/ já decidiu por uma greve*, afirma o operário. Não teria sido o calor extremo, mas algo ou alguém externo a ele: *de novo ontem outro morreu/ já entendi quem disparou*. A descrição dos versos coloca ao ouvinte a mesma indagação que nos faz o compositor através da figura operária: afinal, quem matou o operário de Córdoba? Aquele que indaga promete ir embora daquele local, não sabendo *se poderei voltar/ pois a morte me fez renascer*. Ao voltar-se para a segunda figura da composição, reitera a conversa com a figura feminina: *mulher, preste atenção/ a palavra é munição/ devo assumir o lugar do que caiu/ porque já sei por onde o sol nasce*.

A palavra-como-munição versada na palavra-cantada (as balas das armas espirituais, como apontou Arnaldo Contier) em *Canción Del Obrero Muerto en Córdoba* evidencia a importância político-ideológica dada à composição. Os versos finais de Parra dão ao ouvinte o desfecho daquele momento de luto e perplexidade quando o operário que indaga o ouvinte compreende a razão para a morte de seu semelhante: tiraram-lhe a vida violentamente por uma razão específica – a organização sindical –, enquanto mais uma greve de trabalhadores estaria sendo arquitetada. E o operário enlutado decide assumir o lugar do outro caído, dando continuidade à resistência.

²⁶¹ O lamento defronte o calor extremo do “sol de Córdoba” rememora as sensações de exaustão e sofrimento de trabalhadores que labutam cotidianamente *abajo el sol*, construção poética semelhante àquela de sua mãe, Violeta Parra, que trazia o Astro-Rei como personagem ativo de suas canções, entre elas *Arriba Quemando El Sol* (1965), na qual as figuras do “pobre”, da “mulher trabalhadora”, do habitante dos interiores dos Pampas, além dos operários mineiros, sofrem o calor demasiado nos campos – este “povo morto” composto por Violeta Parra em seus versos –, canção esta que será analisada nas páginas a seguir.

A penúltima faixa do álbum “Cuando Amanece el Dia”, intitulada *El Ferroviario*²⁶², traz ao ouvinte a figura de um velho trabalhador das ferrovias chilenas, composta e cantada através das memórias da figura de seu filho. A partir da voz e do violão característicos de Ángel, os ritmos da canção são intercalados com as sonoridades de uma gaita, um instrumento raramente manejado pelos artistas da Nova Canção (rememorando as canções *folk* norte-americanas). Nos versos, Parra é convertido em um filho que rememora as recordações de seu pai, que são transmitidas ao ouvinte de maneira a narrar, mesmo que brevemente, a sua trajetória como trabalhador e também como um sujeito militante e engajado em causas ideológicas admiradas pelo seu filho.

A narrativa dessa figura é baseada em suas memórias afetivas, de quando ainda era criança e observava o seu pai caminhando, retornando no turno da noite, depois de uma noite fatigante de trabalho: *recordações, belas recordações/ do meu velho, tenho eu*, exprime a figura. Ele recorda de seu velho pai na plataforma de trens, com a sua jaqueta de couro: o ferroviário era um maquinista da terra, um “fogonero dos céus”. Na composição, o pai é endeusado por seu filho, a figura central, relembando as suas cheganças durante a madrugada, observando o seu pai com os cabelos brancos “cheio de estrelas”, adentrando a sua casa e o acordando. Para o filho, havia em seu pai uma presença militante que lhe rendeu muitos espinhos na sua trajetória como operário, sendo relegado pelas montanhas, onde foi curar suas feridas.

O que se compreende nestes versos recai na ideia de autoexílio para regiões distantes em razão da militância política, uma fuga forçada para outra localidade pelos riscos que seu pai sofria. Nos versos que desfecham a canção, a figura do filho lembra da fumaça daqueles trens do tempo da estação, remetendo às boas lembranças e ao poder da memória: *a memória se faz canção*, exprime Ángel Parra. Ao final, o filho agradece ao seu pai pelos ensinamentos relegados. Agradece pelo que *lhe ensinou/ que a justiça é do povo* e que *a mulher é o amor*. A canção do chileno traz uma série de elementos relevantes, como a narração de memórias de um operário já em idade

²⁶² PARRA, Ángel. *El Ferroviario*. Intérprete: Ángel Parra. In: **Cuando Amanece el Dia**. Chile: Demon, 1971. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/7AGTqe8VYaoCSeSeGk09UU\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/7AGTqe8VYaoCSeSeGk09UU). Acesso em: 06/2025.

avançada²⁶³, a questão geracional e a militância do trabalhador dito consciente em prol de seus companheiros ferroviários e do povo em geral, tidos como injustiçados pelas forças patronais.

Isabel e Ángel Parra, juntamente com uma série de artistas chilenos engajados, participaram ativamente tanto da construção da Nova Canção Chilena (NCC) como movimento – a corrente de renovação sonora daquele país – como da Via Chilena ao Socialismo, movimento aglutinador das forças políticas comprometidas com a Unidade Popular, frente que levaria Salvador Allende ao poder, em 1971, conjuntura expressa de maneira clara em seus repertórios. No entanto, Natália Ayo Schmiedecke²⁶⁴ relembra que estes fatos não se deram sem momentos de tensões e conflitos: “o apoio dado ao governo em diversos eventos políticos, discos, canções e declarações à imprensa valeu-lhes uma imagem de arte oficial”, tornando-os, em muitos momentos, as estrelas artísticas daquela conjuntura – a frase lapidar de Allende, “não há revolução sem canções”, denotava essa simbiose. Schmiedecke também argumenta que, embora partícipes ativos desse processo, “na prática eles não tenham contado com formas especiais de patrocínio estatal nem tenham participado substancialmente das políticas culturais oficiais” (2017, p. 153), evidenciando essas múltiplas contradições à época. Mesmo assim, os irmãos Parra, assim como outros artistas supracitados, estavam próximos tanto do Partido Comunista Chileno como das estruturas burocráticas de um governo que prometia “implementar o socialismo no país pela ‘via pacífica’ (ou não armada), respeitando a institucionalidade democrática” (Schmiedecke, 2017, p. 153).

Violeta Parra, no entanto, não veria a ascensão de Allende, nem a participação de seus filhos na construção da Unidade Popular. Contudo, era evocada de forma constante tanto por membros da NCC como de outras correntes de renovação ramificadas pelo continente latino-americano. Violeta²⁶⁵,

²⁶³ A canção de Ángel Parra, ao compor a figura de um operário no final de sua existência, “depois dos labores” de uma vida inteira, assemelha-se aos versos de *El viejo Obrero*, do compositor cubano Silvio Rodríguez, escrutinada adiante no supracapítulo acerca da Nova Trova Cubana.

²⁶⁴ SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Ayudar a aquellos artistas que transformaran la canción en un arma de lucha”: o papel das Juventudes Comunistas na difusão da Nova Canção Chilena (1968-1973). **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v.9, n.22, p.146-173, set/dez. 2017.

²⁶⁵ Reiterando que os artefatos culturais da Nova Canção podem ser encarados como um *palimpsesto literário* (Tejeda, 2017), um retorno a Ángel Rama não seria equivocado. Ao abordar a formação e a integração do sistema de valores literário latino-americano nos trilhos de uma

uma das raízes da Nova Canção e uma referência para artistas e intelectuais de todo o continente, abarcaria nos versos de uma canção todos aqueles que sofrem abaixo do sol – os que sofrem injustiças vistas como predatórias e descabidas, desigualdades “que enterram a razão”. Entre as suas composições da década de 1960, Parra compõe *Arriba quemando el sol*, de 1965²⁶⁶, que seria interpretada e regravada diversas vezes no período de florescimento da Nova Canção, principalmente por Mercedes Sosa e o grupo chileno Inti-Illimani. Nela, a “pobreza do homem como resultado da riqueza da terra”, como nos lembra Galeano, tornava essas pessoas, finalmente, sujeitos visíveis²⁶⁷. A labuta de mineiros, o esforço das mulheres trabalhadoras e o “povo morto” pelo desgaste do trabalho na região dos Pampas surgem na canção de forma a abranger a complexidade dos setores populares marginalizados. Para esses sujeitos, *enterraram a justiça e enterraram a razão*, enquanto alguns pedem à artista ponderação em suas contestações.

A biografia de Violeta Parra confunde-se com figuras populares latino-americanas, ganhando contornos mais específicos e trágicos. Filha de uma camponesa com um professor primário, também músico, Parra viveria uma constante luta por trabalho, reconhecimento e aceitação, travando batalhas diversas pelo seu próprio sustento, de seus irmãos e filhos. Como uma mulher pobre, mãe solo, conviveu com diferentes classes sociais, dando preferência às gentes do povo. Acima desses sujeitos, inseridos no ato composicional, está a natural punição do astro-rei, o calor solar que atinge aqueles que trabalham nos campos, assim como aqueles abaixo da noite escura, que manejam as riquezas minerais extraídas da terra, como o ouro, o salitre e o carvão – em referência

possível integração continental, Rama escreve: “é possível distinguir entre uma criatividade folclórica de aparência exclusiva (popular, anônima, tradicional) e uma criatividade individual (ainda que frequentemente anônima) que se alimenta da primeira, mas que implica um reconhecimento das operações relativas ao investimento alfabético e também leva em conta a existência do orbe cultural ‘latino-americano’ circundante” (RAMA, Ángel. *Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina*. São Paulo: Editora USP, 2001). A obra e produção cultural – para além da composição musical – que abrangem a vida de Violeta Parra, podem ser lidas nesta chave interpretativa: a união de afãs e ímpetus criativos que se retroalimentam, circundados e nutridos pelo “espírito latino-americanista” e que seria continuado por seus filhos e artistas companheiros com o transcurso das décadas de 1950 a 1970.

²⁶⁶ PARRA, Violeta. *Arriba quemando el sol*. Intérprete: Violeta Parra. **Canciones Reencontradas en Paris**. Fundación Violeta Parra, Chile, 2011. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0LYLqBgE7h0eMKJuqLQ3gi]. Acesso em: 06/2025.

²⁶⁷ GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Rio de Janeiro, Ed Paz e Terra, 1980.

aos trabalhos nas minas –, evocando elementos como a dor e esforço tenaz para as maiorias que labutam²⁶⁸. Não por acaso, foi passando por muitas situações críticas em vida, entre a miséria e a fome, que a sua sensibilidade para com o sujeito empobrecido e brutalizado pelo trabalho emergiu.

A canção *Por que los pobres no tienen*, composição sua que ganhou contornos transfronteiriços nas vozes de Soledad Bravo²⁶⁹ e de sua filha, Isabel Parra, para além das terras chilenas, denota essa sua sensibilidade. Isabel regravaria a canção de sua mãe no álbum “Isabel canta a Violeta”, além de integrar o famoso compilado de canções que marcaria o fenômeno da Nova Canção, o álbum intitulado “Canción Protesta”, de 1970. Musicados em 1966 (aproximadamente), os versos de Parra recuperam o elemento metafórico comum da Nova Canção, como a pomba, para explicar os anseios, dificuldades e conflitos do sujeito popular, do trabalhador marginalizado, porém enredado pelos discursos e mitos da religião. Violeta escancara a falta de recursos materiais, a escassez e a miséria presentes no cotidiano das classes subalternizadas em uma letra de denúncia aos setores eclesiásticos que, na sua perspectiva, enganam o pobre para apaziguá-lo frente às injustiças deste mundo. Ela o faz através da primeira assertiva em verso: *porque os pobres não têm/ para onde dirigir a vista/ a voltam para os céus/ com a esperança infinita/ de encontrar o que o seu irmão/ neste mundo lhe tira*. Relevante pontuar a

²⁶⁸ Não obstante, como a maioria dos integrantes da Nova Canção, Violeta Parra não relegou a figura do indígena ao ostracismo. A canção *Arauco Tiene una Pena*, lançada em 1962 no álbum “El folklore de Chile según Violeta Parra”, faz referência às injustiças de séculos vividas pelo povo Mapuche, denunciando a busca desenfreada pelo ouro ansiado pelos conquistadores: “montanhas de ouro que o índio nunca buscou”, como versa Violeta Parra. Os múltiplos territórios chilenos ocupados pelos mapuche – antes e depois da Conquista – como Quilapán, Calfull, Manquilef, Curimón e Huenchullán são inseridos em uma palavra-cantada feita ode aos indígenas chilenos. Como versou o compositor mexicano Gabino Palomares na faixa *La Maldición de Malinche* (1975), Violeta Parra, acompanhada das sonoridades de seu violão, aponta para o tempo presente de sua composição e lançamento (1962) como uma conjuntura não muito distante dos mandonismos coloniais, evidenciando as permanências desse passado em que o sofrimento infligido ao sujeito originário não está mais nas mãos do espanhol conquistador, mas do chileno contemporâneo, que hoje “faz chorar” os mapuches e que “toma o seu pão” – cravando as dores desses povos no “centro de seu coração” –; assim como na composição de Palomares, os indígenas mexicanos são vistos como “estrangeiros”, renegados pelas modernas sociedades latino-americanas.

²⁶⁹ A canção *Porque los pobres no tienen* consta como uma das faixas do álbum “Soledad Bravo: Cantos Revolucionários de América Latina”, lançado em 1997, em uma compilação de gravações provenientes das décadas de 1960 e 1970, incluindo regravações e versões próprias de composições como *Perguntitas Sobre Dios*, de Atahualpa Yupanqui; *O grilheiro vem pedra va*, de Rafael de Carvalho (CPC/UNE); *Canción Para Mi América*, de Daniel Viglietti; além da famosa *Hasta Siempre*, uma canção-ode a Che Guevara, por Carlos Puebla.

postura combativa e anticlerical de Violeta, como outrora citado, que esteve presente em muitas de suas canções, como *Alto Cielo*. Se os pobres não possuem a quem recorrer, voltam-se aos céus em busca do socorro divino, tendo em vista que os seus próprios irmãos lhes tiram o que comer.

Os versos continuam reiterando os mesmos questionamentos à “ave da paz” através de sua *zambita*: se os pobres não têm para onde dirigir a sua voz, o seu clamor, buscam preencher o vazio da escuta na confissão aos padres da Igreja, *já que seu irmão não escuta/ a voz do seu coração*. Esses versos, articulados à voz queixosa de Parra, ganham conotações de pesar. Entre as sonoridades de seu violão, instrumento central utilizado pela cantautora no andamento da canção, Violeta volta-se com maior ímpeto contra o estatuto religioso, contra a sua aura mística que parece eclipsar a concretude do real, alienando esses sujeitos: *de tempos imemoriais/ que se inventou o inferno/ para assustar aos pobres/ com seus castigos eternos/ e o pobre, que é inocente/ com a sua inocência crendo*. Violeta Parra enxerga a figura central de sua composição como inocente e ingênua, crendo em fantasias e mitos como o inferno – um espaço de torturas e sofrimentos que teria sido inventado para assustá-los em vida, controlando-os. Os céus, onde voa a pomba, tem as rendas, enquanto na terra manda o capital. Mas não apenas: aqui estão os “soldados do Papa”, aqueles que vivem uma vida plena sem a escassez cotidiana, bem alimentados quando *lhes enche bem o embornal/ e ao que trabalha lhe metem/ a glória como um cabresto*. Para a compositora chilena, a religião era um método de controle das consciências, primordialmente, pois enquanto alguns falam de paraísos *post-mortem*, há aqueles que já vivem o inferno em vida. Toda essa construção simbólica recai sobre uma mentira. Finalmente, para apaziguar os pobres *o chama seu confessor/ lhe diz que deus não quer/ nenhuma revolução*, evidenciando a atitude conservadora das elites eclesiásticas diante do povo: *nem papéis nem sindicatos/ que ofendem seu coração*, desfecha Violeta Parra²⁷⁰.

²⁷⁰ Nas composições de Violeta Parra, para além dos sofrimentos e agruras do ato laboral abaixo do sol, quando o astro-rei atinge esses sujeitos nos campos a semear, a chilena produziu um repertório que trouxe à baila outros ofícios e figuras trabalhadoras, como na canção *La Jardinera*, faixa do álbum “El Folklore Y La Pasion” (1994), uma compilação de composições lançadas entre 1950 e 1960. Nos jardins floridos e cultivados pela jardineira, todas as dores de uma alma triste e apaixonada são remediadas através das plantas, flores e espinhos. Além das campesinas

A palavra-cantada de Parra sobre o trabalho dos mineiros, especificamente, atingiria e influenciaria a denúncia de compositores como os chilenos Patricio Manns e Victor Jara, anos depois de seu falecimento precoce. O mesmo Patricio Manns, integrante da *Peña de Los Parra* a partir de 1965, onde cantava junto de seus amigos, a família Parra, Jara e Rolando Alarcón, compõe *En Lota La Noche Es Brava*²⁷¹, faixa do álbum “Patricio Manns: Cancionero Perdido”, datado do mesmo ano da inauguração da famosa *Peña*. Nos versos, o cotidiano dos operários mineiros ganha ainda mais nuances a partir de uma entonação entristecida em grande parte de seu andamento, como um lamento musicado que adentra a sombra das profundezas rochosas, um cenário e paisagem compostas por Manns de maneira semelhante àqueles compostos por Victor Jara. Juntamente com um vocal entristecido, acompanhado das sonoridades igualmente pesarosas dedilhadas ao violão, vozes uníssonas formam um coro que segue Manns a cada estrofe da composição, como se observassem a trajetória e a existência do trabalhador do início ao seu fim.

En Lota La Noche Es Brava carrega em seus versos alguns sujeitos que figuram um diálogo entre o compositor e a figura feminina – esposa, amante ou uma operária, não se sabe. Manns, ao dialogar simbolicamente com essa mulher através do ato composicional, canta que *o homem por quem perguntas/ desceu para a sombra/ eu o encontrei lá na encosta/ Mulher, ele já vai voltar*. Dentro das minas de carvão, adentrou o operário com *o pão nas mãos/ e nos olhos a sua mirada*. No entanto, Manns é categórico frente a realidade das minas: é possível que este mineiro, em especial, retorne de madrugada, *mas alguns não voltarão/ esse irá com a morte/ e outros vão esquecê-lo*.

A canção traz em seu título a região de Lota, província de Concepción, no Chile, conhecida por suas grandes minas de carvão. Neste território, canta Manns, a noite é brava, e para quem *desce à mina/ a noite acaba*. Região litorânea a oeste do Oceano Pacífico, adentrado às sombras no chão mineral, o

jardineiras, as mulheres lavadeiras, aquelas que trabalham nas beiras dos rios, são inscritas na entristecida canção *La Lavandera*, uma *tonada* que, como a faixa *La Jardinera*, não possui uma data exata de lançamento, sendo interpretada por sua filha, Isabel Parra, no álbum em homenagem a sua mãe, “Isabel Canta a Violeta Vol.1” (2011) e por Mercedes Sosa no álbum “Homenaje a Violeta Parra” (1971).

²⁷¹ MANNNS, Patricio. *En Lota La Noche Es Brava*. Intérprete: Patricio Manns. In: **Cancionero Perdido**. Chile, 1965. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7EUA1ckwsv5aBHR5bj0qp6]. Acesso em: 06/2025.

território vai manchando-se de sangue, a comida é pouca – *o pão é vida ou morte* – e os riscos de uma explosão a partir da formação do *grisú*, o gás inflamável citado na composição, podem colocar fim à vida dos trabalhadores em poucos minutos: *pra quem será está noite/ a morte sob o mar*, reflete o chileno. Os riscos, no entanto, tornam-se realidade, pois o ar subterrâneo inflamado, ar de cinzas, espalha um fogo fúnebre enquanto a sirene surda toca, ecoando pelo subterrâneo. Para a figura feminina à espera do operário, Manns pede que tire seu lenço, pois a mina está de luto. O operário antes avistado, a figura central da canção, é pego pelo carvão maldito. Patricio Manns desfecha de forma dramática. A canção constrói uma breve poética pré-determinada que conduz o ouvinte ao momento do luto, *com choro no litoral/ se tingiu com se sangue/ à sombra do mineral*. Para o compositor, este operário nunca mais voltará. Manns equipara as profundezas do mar com as sombras das minas de carvão: *de lá, seus olhos fixos/ com que luz voltarão?/ E sua testa submersa/ Em que peito dormirá?*, encerrando com fortes tons de lamentação e denúncia.

Violeta, Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns e Rolando Alarcón, artistas chilenos citados até o momento, compartilharam a sua existência, engajamento e atividades em vida com outra figura igualmente relevante da Nova Canção Chilena, o compositor e músico Victor Jara. Considerados por Jara como uma das categorias de trabalhadores mais sofridas de seu país, os mineiros da pampa salitreira, os *caras negras*, falas suas gravadas na faixa analisada, tornam-se sujeitos protagonistas de *Canción Del Minero*²⁷². Datada de 1962, como terceira faixa do álbum conjunto “Geografía Musical de Chile: El Folklore de Chile, Vol. IX”, um trabalho de Victor Jara com o Conjunto Cuncumen, grupo musical chileno, lançado pela gravadora HispaMusiccantada, foi entoada dez anos depois em um famoso show na capital de Cuba, Havana, em 1972, e inserida no álbum *Victor Jara: Habla e Y Canta*, fruto do mesmo espetáculo na ilha caribenha em pleno processo revolucionário.

A figura do trabalhador das minas chilenas é evocada como parte constitutiva do espaço natural/mineral das minas, um território de riscos e injustiças: *nada para mim, tudo para o patrão, para a mina, vou, para a minha*

²⁷² JARA, Victor. Canción del Minero. Intérprete: Victor Jara. In: **Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana**. Fundación Victor Jara, Chile, 2016. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4Eb2AvGWe9ILeK7We7AVRU]. Acesso em: 06/2025.

morte, vou. A canção de Jara possui o mesmo tom lamurioso de Patricio Manns, *En Lota La Noche Es Brava*. Por mais que o sujeito identifique-se e se perceba como um mineiro e isso o acalente, trazendo certa carga constitutiva de um sujeito socialmente ativo, conferindo-lhe certa identidade a partir da prática do trabalho, essa identidade está marcada pelas agruras de seu pesado ofício; apesar do sangue que verte de seu corpo, dos gritos de dor, o que o torna ser humano (“humano, sou”), o seu fim é trágico: como a dos trabalhadores mineiros e as outras figuras evocadas por Violeta Parra em *Arriba quemando el sol*, a sua vida como trabalhador das minas será recompensada com a morte.

A história da exploração das riquezas minerais no continente latino-americano²⁷³ – a prata, o ouro, o salitre, etc. – confunde-se com o saqueio promovido pela empresa colonialista, a expansão comercial mercantil do modo de produção capitalista e a escravização de multidões de indígenas e africanos trazidos de múltiplas regiões da África, mesclando-se com a própria história dos mundos do trabalho latino-americanos, como as canções denotam. Nas memórias redigidas pelo poeta chileno Pablo Neruda – escritor exaltado pelos artistas da Nova Canção – dentre as tantas viagens e andanças pelas Américas, aponta para a paisagem salitrera e o afã de uma minoria (muitas vezes endógena) pelo lucro advindo das minas.

No Chile não há elefantes nem camelos. Mas compreendo que pareça enigmático um país que nasce no gelado Pólo Sul e que chega até as depressões salgadas e desertas onde não chove há um século. Tive que percorrer esses desertos durante anos como senador eleito pelos habitantes daqueles ermos, como representante de inumeráveis trabalhadores de salitre e do cobre que nunca usaram colarinho branco. Entrar naquelas planícies, enfrentar aqueles areais, é entrar na Lua. Essa espécie de planeta vazio guarda a grande riqueza do meu país, mas é preciso tirar da terra seca e dos montes de pedra o adubo branco e o mineral

²⁷³ Não foram poucos os cronistas e testemunhas do período colonial, por exemplo, que redigiram sobre a “tirania” e a cobiça dos banditismos pelo ouro e outros metais preciosos, como o clérigo Bartolomeu de Las Casas em seu clássico “O Paraíso Destruido”. Já o romancista colombiano Gabriel García Márquez, em discurso conhecido, aponta para o “assombroso da realidade daqueles tempos” em uma busca irrefreável em busca de riquezas minerais – “delírio áureo de nossos fundadores” (Márquez, 1982, p.23). Esse “delírio”, pertencente às classes antagônicas ao operariado – a figura do patrão, o dono das minas –, será não apenas evocado no repertório de Víctor Jara, mas constantemente trazido à tona como elemento comum pelos cantautores da Nova Canção, como a manifestação corporificada (representada nas letras das canções) dos males causados pelo sistema econômico e político, do subdesenvolvimento, da exploração e da violência, do “entreguismo” imperialista, das desigualdades e injustiças sociais. Em diferentes momentos, serão estes sujeitos na sua busca irrefreável por riquezas, retratados como “porcos famintos, que anseiam pelo ouro” (Galeano, 1976, p.30).

vermelho. Em poucos lugares do mundo a vida é tão dura e ao mesmo tempo tão desprovida de qualquer indulgência para vivê-la. Custa sacrifícios indizíveis transportar a água, conservar uma planta que dê a flor mais humilde, criar um cachorro, um coelho, um porco. [...] Durante muitos anos as empresas salitreiras implantaram verdadeiros domínios, possessões ou reinos no pampa. Os ingleses, os alemães, toda sorte de invasores fecharam as áreas de produção e lhes deram nomes de escritório. (Neruda, 1980, p.170-171)

Victor Jara, no entanto, não se deixou abater pela conjuntura política, e atenta-se para a possibilidade de mudança que a luta política, na sua perspectiva, podia engendrar. A década de 1970 marcou o momento de um compositor radicalizado, por certo, sem perder a ternura e a empatia que nutria por seu ofício de artista e pelas gentes comuns que inseria em seu repertório.

No álbum póstumo “Manifiesto”, lançado em 1974, um ano após a sua execução pelas forças de repressão no Chile, duas de suas faixas inserem o operário como um protagonista ativo. Na primeira delas, *Cuando Voy Al Trabajo*²⁷⁴, a segunda faixa do álbum, a temática do amor romântico ganha espaço em um ambiente urbano que se torna o cenário para o jovem trabalhador. O sujeito caminha até o seu posto de trabalho pensando em sua amada, andando pelas ruas e bairros e “sonhando acordado” com a sua cara metade. Nada distante das falas e posicionamentos do compositor ao longo de sua vida. Como Mercedes Sosa, indagada por jornalistas na *Casa de Las Américas*, em 1974, Victor Jara foi entrevistado por uma rede televisiva peruana²⁷⁵ em julho de 1973. Questionado a respeito de sua música, da mensagem que ela carregava, respondeu:

Nós somos o que somos porque existe o amor. E queremos ser melhores, porque existe o amor. O mundo gira, bom, cria, se multiplica porque existe o amor. Nós, que nos chamam de “cantores de protesto” – [risos], eu não considero como um termo válido, pelo menos para mim – cremos que o amor é fundamental, o amor e a realção do homem com a sua mulher, ou com um homem e o seu semelhante, com o seu filho, com o seu lar, com a Pátria, com o instrumento de trabalho. É vital, é a essência da razão de ser do homem, por isso que não pode estar ausente a temática [do amor] de um cantor popular. (Jara, 1973)

²⁷⁴ JARA, Víctor. Cuando Voy al Trabajo. Intérprete: Victor Jara. In: **Manifiesto**. Chile: Warner Music Chile, 1974. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/5yAg5A0JWDtIs1PeCmpLaK\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5yAg5A0JWDtIs1PeCmpLaK). Acesso em: 06/2025.

²⁷⁵ **YOUTUBE**. VICTOR JARA cuenta sobre su infancia y la música. Lima, Perú, 1973. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=wpu4sWg7mlk\]](https://www.youtube.com/watch?v=wpu4sWg7mlk). Acesso em: 06/2025.

Mais que uma canção de intervenção ou de protesto, nos moldes que compõe outras canções de seu repertório, Víctor Jara insere o operário em um cotidiano menos lúgubre e cruento como costuma fazer, pois os afetos e sentimentos que aflora pelo outro confluem com o ritmo da música, a voz amansada do artista e o dedilhar calmo de seu violão, sem grandes rompantes rítmicos: nela, o operário, a caminho do trabalho, observa outros sujeitos como ele, cidadãos, trabalhadores ou não *atrás do vidro embaçado/ sem saber quem são, para onde vão*. Durante o trajeto, pensa em sua amada, pensa em sua vida.

Nos versos que correm, a mulher amada passa a fazer parte de seu cotidiano, constitui-se como personagem participante de sua trajetória. Ela é a companheira de seus dias, de seu futuro, de horas amargas e das alegrias de viver, *trabalhando o início de uma história/ sem saber o fim*. Coincidentemente, *Cuando Voy Al Trabajo* se assemelha à canção brasileira *Primeiro de Maio*, composta por Chico Buarque de Hollanda e Milton Nascimento quando descrevem uma avassaladora paixão que envolve dois trabalhadores urbanos, o artesão e tecelã, momento em que as afetações amorosas confluem e misturam-se com a prática do trabalho. Não obstante, Mercedes Sosa, como uma homenagem ao compositor chileno morto três anos antes, regrava *Cuando Voy Al Trabajo* para o seu álbum “En Direccion del Viento” (1976).

Vivendo imersos no cotidiano do trabalho, todas as esferas da vida do operário parecem voltar-se à prática laboral, até mesmo o ato do amor carnal que se molda, constrói-se e ergue-se no ritmo das paredes e dos prédios construídos. Quando o seu turno termina já no entardecer que estica a sua sombra, na discussão trivial que terá com os seus companheiros e amigos – “questões de raciocínio” – do tempo e do destino, o operário estará focado, no fundo, em sua amada. Novamente, os versos finais entregam estranha semelhança com a canção dos dois compositores brasileiros, pois, quando chega o operário em casa lá está a sua amada, *você está aí/ e amarramos os sonhos*, entrelaçando-os de maneira a unirem-se, formando-se um só corpo como casal. Os versos de Jara dão ênfase à vida cotidiana e ao amor dessas figuras, construindo, em um cenário de explorações e opressões, a vida comum e os instantes de amor de sujeitos anônimos.

A canção *Cuando Voy Al Trabajo* não seria a única que o chileno iria compor relacionando os cenários lúgubres do mundo do trabalho, como as

portas das fábricas, com relações amorosas entre trabalhadores. Em *Te Recuerdo Amanda*, composição lançada em 1969, a nona faixa do álbum “Pongo en Tus Manos Abiertas”²⁷⁶, os trabalhadores fabris possuem nomes e são personagens de um romance que se passa em apenas alguns minutos, com base no andamento rápido da canção, mas que nos versos parece durar a eternidade almejada por seus amantes: Manuel recorda-se de Amanda caminhando por uma rua molhada, correndo para chegar até a fábrica. Neste instante, uma história de amor se inicia.

As ações de ambas as figuras se passam apenas nas memórias desveladas pelo operário: lembra-se do sorriso largo de sua amada e a chuva em seu cabelo. São memórias que vão surgindo em um momento de tristeza, que será construído nos versos seguintes. Para ambos, nada importava, nem a exploração ou as opressões do mundo do trabalho. Ela, Amanda, iria encontrar-se com Manuel, e isso bastava. No entanto, uma mudança brusca os aguarda: Manuel desaparece, partindo para a serra, sem que dano algum fizesse a ninguém. Partisse, ou fosse forçado a partir. Em apenas cinco minutos, momento em que ambos os amantes se encontram, a relação amorosa parece se desintegrar. Mas no dia seguinte, quando soam as sirenes da fábrica, Amanda se dá conta de que muitos operários não regressaram para os seus postos de trabalho, incluindo o seu amor, Manuel. Os versos iniciais se repetem, recuperando as memórias de seu amado perdido. Por certo, implícito está a perseguição a determinadas figuras do mundo do trabalho, trabalhadores que, vigiados por sua atuação política, desapareciam das fábricas sem deixar registro. Tampouco a história de amor de Manuel e Amanda teve um final feliz: permanecem os versos lamuriosos cantados por Jara apenas com a voz e o violão: *te recuerdo, Amanda/ a rua molhada/ correndo à fábrica/ onde trabalhava Manuel*, quando termina a gravação com um silêncio abrupto e incômodo.

Já a canção *Marcha de los Trabajadores de La Construcción* ganha contornos distintos, inserindo o trabalhador como um protagonista que aspira a uma revolução social em prol das classes exploradas; aspirando, por conseguinte, a uma aplicação prática, no plano da realidade, do ideal socialista

²⁷⁶ JARA, Victor. Cuando Voy Al Trabajo. In: Pongo En Tus Manos Abiertas. Chile, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5yAg5A0JWDTIs1PeCmpLaK>]. Acesso em: 06/2025.

em sua própria região, o Chile. A luta pelo socialismo, uma empreitada que seria alcançada apenas com o ato de rebeldia e organização dos trabalhadores irmanados em uma marcha rumo a libertação, é a *Marcha de Los Trabajadores*. Nela, as sonoridades militares compassadas com os ritmos de botas marchando ganham força a partir do canto coletivo em forma de hino: a voz de Victor Jara irmana-se na construção rítmica retumbante dos versos cantados em uníssono. Já a figura do operário, isolado em seu cotidiano, sofrimentos e amores, também se perde naquilo que Jara anuncia como federação da construção, o coletivo de operários da construção civil: o sujeito atomizado e individualizado desintegra-se no sujeito coletivo, na massa insubmissa.

Para o compositor, o trabalhador é o cimento da Nação, aquele que a molda e a constrói, ergue as suas ruas, bairros e prédios. Elementos políticos conhecidos como a bandeira hasteada a balançar nas alturas, intuindo e criando a *patria popular*, mesclando-se com o martelo, instrumento de trabalho utilizado pelo operário que golpeia na luta, explicitam que somente através de uma organização entre as esferas da luta política e do trabalho é que o triunfo do socialismo será possível. Sendo esse operário o cimento que irá amalgamar essa *patria popular*, tornam-se os indivíduos em união os materiais essenciais de seu país rumo ao objetivo final: *o socialismo será construído*. Victor Jara recupera os elementos da luta política²⁷⁷, a força e a unidade aspirados pelos socialistas chilenos antes e depois da vitória de Salvador Allende nas eleições de 1971. Nos versos finais, a esperança do triunfo cresce com o rufar dos tambores no ritmo das sonoridades em marcha: será dessa forma que o povo do Chile avançará rumo a sua libertação.

Jara compõe distintas canções onde anuncia um movimento em marcha através de instrumentos e suas sonoridades marciais, dando a impressão ao

²⁷⁷ Essas canções compostas pelo artista chileno evidenciam o engajamento e a preocupação social de Victor Jara para com essas figuras em uma conjuntura de intensas lutas políticas. O compositor nunca teria escondido as suas aspirações e ideias, segundo um de seus biógrafos, Bruno Doucey: "Victor Jara sabe que milhares de pessoas são solidárias com sua luta. Se Victor tornou-se comunista, se ele se envolveu no combate social, não foi por uma questão ideológica, mas por solidariedade com os mais pobres. Os trabalhadores do campo que cultivam a terra que não lhes pertence; os operários que se matam no trabalho, nas fábricas ou nas minas para enriquecer acionistas que ficam atrás de suas mesas; as comunidades indígenas encarceradas nas reservas e cujos territórios foram tomados por grandes proprietários de terra. Enquanto lhe restar fôlego para falar, voz para cantar, mãos para escrever, Victor repetirá o que sempre disse" (Doucey, 2008, p. 37), diz ele apontando para o momento em que o compositor era ainda vivo, entre o final da década de 1960 e o início dos conturbados anos iniciais de 1970.

ouvinte de que os sujeitos protagonistas estão organizando-se, caminhando rumo a um objetivo específico – a emancipação, a libertação, etc. –, como ocorre na quarta faixa do álbum “Manifiesto”, *Venian Del Desierto*. Nos versos iniciais desta breve canção, ele remete aos seus personagens como *aqueles que vieram do deserto/ das colinas, e do mar*. Inicialmente, o ouvinte pode confundir-se com agrupamentos de populações originárias expulsas de suas terras rumo ao deserto, mas não há uma menção ao indígena chileno e latino-americano. No entanto, há uma suspeita de que esses moradores do deserto conhecem profundamente a realidade que os cerca, e, então, começa a andar o seu personagem central acompanhado de outros, de um coletivo irmanado. Esses sujeitos conheciam a morte, a finitude e a violência assim como a miséria e a fome: conheciam o quão duro é o pão. A figura do camarada, do companheiro de agitações políticas, surge. Ele é o sujeito que vai dialogar com os moradores do deserto, explicando a eles a humanidade que os forma, os processos e dinâmicas históricas sob os quais estão submetidos: *a história da mina/ do campo e da cidade*. Quando o camarada, a liderança política, relata tais feitos, vibra na alma desses moradores a tamanha humilhação vivida pelos sujeitos ao longo do tempo, agora formando uma multidão, conscientizando-os.

De maneira implícita, sem necessitar nominá-los, operários e camponeses são inseridos como os protagonistas desta multidão que compreendeu a necessidade de irmanarem-se, bem como a necessária luta coletiva. Assim que esses sujeitos humilhados entendem a sua realidade, tomam consciência de si e da necessidade de união, eles voltam ao trabalho, mas retornam aos seus postos cantando a esperança e forjando a união. Nos versos, as categorias de mineiros e pescadores aparecem com destaque, mas Victor Jara compõe de maneira ampla para todas as figuras das classes trabalhadoras neste momento: aqueles que “semeando as sementes” (o campesinato) acabam realizando um trabalho coletivo de “que todos gozarão”. No fim, todos fruirão da liberdade que será conquistada com o rompimento dos grilhões proposto pelo chileno. Já a paisagem/cenário do deserto, quando remeto a composição do artista ao território, traz consigo uma herança apontada por Carlos Altamirano ao abordar a originalidade *criolla* na construção discursiva de *Nossa América*: “o deserto era o modo de designar a planície (o pampa), pouco habitada e desprovida de civilização cristã, européia” (2023, p. 179). Ao

discutir a questão do espaço geográfico na constituição de uma latinidade *mas allá* da perspectiva eurocentrada, cita as palavras de Estéban Echeverría:

o deserto é nosso mais abundante patrimônio, e devemos empreender esforços em tirar de seu seio não só a riqueza para o nosso engrandecimento e bem-estar, mas também a poesia para o nosso deleite. (Altamirano, 2023, p. 179)

Se Victor Jara leu “La Cautiva”, poema de Echeverría, não se sabe, mas em *Venian Del Desierto* amalgamou essa herança em seus versos, exaltando a “originalidade como característica artística e intelectual” advinda do espaço, agregando importância “à natureza ainda inculta da América como objeto” abstrato a ser musicado. Ainda no álbum “Manifiesto”, é inserida a faixa *Que Lindo És Ser Voluntário*, canção que integra também o álbum “La Población”, de 1972, sobre o qual algumas outras canções serão escrutinadas adiante. Essa, em especial, não versará sobre a figura do operário ou do camponês isolados dos cenários e paisagens compostos pelo artista ou mesmo nos instantes da luta política, como em *Marcha de Los Trabajadores*, última canção analisada, mas sobre a figura do trabalhador voluntário. Em seus versos, essas figuras certamente aparecem como protagonistas, mas o sujeito voluntarioso, aquele que não é necessariamente um trabalhador nos moldes que a Nova Canção reconhece de maneira ideal, ganha espaço que poucas vezes fora explorado na canção popular engajada.

Sendo o próprio compositor um trabalhador voluntário e partícipe da Unidade Popular, a ode a esses sujeitos ganha contornos panfletários e militantes. Neles, Victor Jara tece potente crítica aos que apenas falam e estudam a revolução, mas não a praticam por insolência, preguiça ou falta de respostas ou perspectivas de vitória: *se a montanha não vier, caminhe em direção a ela*. Depois, através do ato composicional, inicia um trabalho de propaganda ao ouvinte para que se integre aos trabalhadores voluntários tornando-se um aliado de operários e camponeses, aqueles sujeitos reconhecidos por Jara como o cimento da futura *patria popular*. Ele, então, engrandece o ato altruísta do voluntariado que erige *parques para a vizinhança/ construindo pontes, casas e estradas*, mas não apenas. Em marcha, estes trabalhadores seguem juntos, em frente, “com o nosso destino”: a revolução

socialista. Essas figuras clássicas são inscritas na composição como compatriotas e companheiros: o camponês, que é auxiliado pelo voluntário ao compartilhar de seu arado com o intuito de melhorar a sementeiras e colheitas; além do operário das minas, o mineiro, figura comum instrumentalizada por muitos compositores da Nova Canção. O martelo é entregue ao trabalhador que irá construir mais teto às casas de outros trabalhadores, camaradas seus. Estes sujeitos confundem democracia com insolência, dispara o chileno. Nos versos finais, Vladimir Lênin é evocado: “estude Lênin” para falar sobre o socialismo. Sendo o objetivo dessas classes, para o compositor, a revolução socialista deveria ser obra desses mesmos trabalhadores, incluindo os voluntários como ele próprio: *a revolução não é um jogo para a burguesia*. O verso final é claro: o objetivo são as estrelas, a libertação dos operários e camponeses latino-americanos.

A canção *Que Lindo é ser Voluntário* aborda, como uma de suas tematizações, a questão da moradia popular, um problema secular e presente no continente latino-americano como reflexo das desigualdades sociais constitutivas dessas sociedades. Esse dilema é apontado como um elemento igualmente constitutivo do modo de produção capitalista e de sua atitude segregadora a partir do projeto de dominação da modernidade, como bem sublinhou Nestor Canclini: “nas cidades latino-americanas, a segregação se organizou, durante o desenvolvimento modernizador, separando grupos sociais em diferentes bairros” (1983, p. 163), afastando a massa das regiões centrais de suas capitais. Por certo que as casas erigidas pelos trabalhadores voluntários inscritos na composição não o fariam em zonas consideradas de “elite”. Não obstante,

para ordenar a expansão urbana provocada pela migração e industrialização desde meados do século, a população foi dividida sob a oposição centro-periferia: as classes médias e altas nas zonas centrais mais bem equipadas, enquanto os pobres se aglomeravam em subúrbios desfavorecidos. (Canclini, 1983, p. 163)

A análise de Canclini esbarra em uma composição que enlaça duas figuras artísticas relevantes da Nova Canção Latino-Americana e da Música Popular Brasileira, e que versam igual conteúdo crítico em suas interpretações sobre a temática da moradia popular. Victor Jara, em seu álbum “El Derecho de

Vivir En Paz” (1971), canta em língua espanhola uma canção de denúncia ao estilo de vida das classes médias e altas, utilizando-se da sátira social como ferramenta política em uma composição originada em 1962, escrita por Malvina Reynolds (Jara, no entanto, aponta para Pete Seeger como o compositor, sendo que a canção é amplamente conhecida em sua voz), que teria se aproximado do movimento da Nova Canção ainda em seu I Encontro, na ilha de Cuba, em 1967, mesmo não tendo participado presencialmente. *As Casitas del Barrio Alto* explicita o estilo de vida aburguesado das apartadas famílias ricas de Santiago do Chile, mas que se estenderam para outros recantos, igualmente afastados das massas urbanas latino-americanas. A intérprete brasileira Nara Leão, na defesa do repertório nacional-popular engajado em seu país, também interpretou a canção *Little Boxes*, mas em língua portuguesa, como nona faixa do álbum “Coisas do Mundo”, lançado em 1969. A tradução e interpretação do chileno, assim como na de Nara Leão, com sonoridades diversas, ritmos e o próprio andamento da canção, ganha uma conotação jocosa, irônica, como se estivesse zombando de seus personagens, os ricos.

Os versos iniciais falam das casinhas do bairro alto agraciadas com bares internos, jardins frontais e belas entradas que estão sempre à espera de um *Peugeot*, marca de carros francesa. Todas as flores das casinhas do bairro alto são feitas de plástico, apesar de aparentarem o contrário. Adiante, os versos recaem nas gentes que moram nessas casinhas. Elas são descritas como sorridentes e afáveis, visitam-se, vão juntinhas ao supermercado e todas têm um televisor – as palavras são compostas no diminutivo, como forma de apequenar os seus moradores. Aqui, a crítica ao *american way of life* une-se a diferentes outras perspectivas de que comungavam não apenas Jara e os músicos pertencentes a Nova Canção Chilena, mas também outros artistas: a crítica ao estrangeirismo vindo do Norte, e, de maneira mais profunda, a denúncia ao imperialismo norte-americano na América Latina, assim como a própria crítica ao consumo desenfreado e à superficialidade do cotidiano automatizado, repetitivo e obsoleto do capitalismo, como produtos idênticos não apenas nas prateleiras dos supermercados mas reproduzidos pelas estruturas econômicas e sociais, como as próprias profissões liberais ensinadas mecanicamente das universidades: *há dentistas, comerciantes/ latifundiários e traficantes/ advogados e rentistas/ e todos vestem polycron*. Esses sujeitos terão filhos, e

seus filhos serão como eles, reproduzindo as mesmas ideias e perspectivas: *e vão todos juntinhos aos 'colégio-high'*.

A crítica se estende até mesmo ao filhinho do papai que vai à universidade e lá inicia a sua problemática, refletindo sobre a sua posição na sociedade e sobre a sociedade em si. Essa figura universitária levará problemas às casinhas do bairro alto, *jogando bombas e com política, assassinado a generais*, começa a fumar e logo se torna um sedicioso dentro de sua própria classe. Os versos iniciais regressam para desfechar a canção, enfatizando as mesmas cores das casas, “branquinhas” e “celestiais”, como se estivessem mais próximas do céu, em contraste com as casas da periferia da cidade, já elas de um submundo distante daquela realidade – dos condomínios de elite à escuridão das minas de carvão, Victor Jara expandia o seu repertório, assim como radicalizava a sua crítica através da palavra-cantada.

Ainda sobre os trabalhadores das minas, sobre os quais muitas canções argentinas e chilenas foram compostas, *Canción del Minero*, do compositor Victor Jara, é a quarta faixa de seu álbum gravado na ilha de Cuba, em 1972, intitulado “Habla Y Canta (En Vivo)”²⁷⁸ – sendo esta canção composta por Jara ainda no início da década de 1960. Nela, acompanhado apenas de sua voz e um violão com ritmo lento, passando ao ouvinte espécie de pesar pela vida e labuta do mineiro, o chileno constrói os versos e a sonoridade dedilhada no instrumento como se o operário estivesse caminhando para a sua morte ao adentrar o seu espaço de trabalho. Nos versos, a figura do patrão acumulador e desinteressado aparece em contraste com a existência do operário. As classes dominantes latino-americanas, versadas através da figura do patrão e do burguês, foram temáticas recorrente para Victor Jara e outros compositores e músicos. Eles entendiam que os trabalhadores tinham um antagonista em comum e ele era bem conhecido, como se observa nos versos compostos: *para mina vou, para morte, vou/ mineiro, sou/ Tudo para o patrão, nada pela dor*. Apesar dos versos de pesar vindos da entoação de Jara, o destino do operário não está determinado: ele *olha, pensa, grita e sangra*, tem consciência de sua posição,

²⁷⁸ JARA, Victor. Canción del Minero. Intérprete: Victor Jara. In: Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana. Fundación Victor Jara, Chile, 2016. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4Eb2AvGWe9ILeK7We7AVRU]. Acesso em: 06/2025

das agruras, dores e sofrimentos, percebe-se como gente: *eu sou um mineiro/ para a mina eu vou/ Para a morte eu vou/ Sou um mineiro/ Humano eu sou.*

Na canção *En La Salitrera*, quarta faixa do álbum “Y sus Canciones”²⁷⁹, de 1965, o compositor e músico chileno Rolando Alarcón comunga da aproximação do artista com a figura do operário das minas que ocorre entre os integrantes da Nova Canção Chilena e da Nova Canção de maneira geral. Nos versos da canção, entre flautas andinas intercaladas pelo dedilhar de Alarcón em seu violão, o ouvinte é impelido a tomar consciência da situação laboral dos operários das minas: *se você for atravessar o pampa/ pare na fábrica de salitre/ lá você verá como brotam/ suor e sangue mineiros.* O espaço dos pampas salitreiros é evocado, sendo a região árida do deserto vazio. Não obstante, o cantor se coloca ao lado das figuras populares quando afirma que *o tempo, o ouro e a minha canção/ não andam mais de mãos dadas.* Já outra figura aparece nos versos, a *garota de cabelos escuros* que vaga pelas estradas que dão nas minas de Salitre: a garota parece estar perdida, atormentada pela *ausência de tantos entes queridos*, sendo a região das minas a responsável por sua solidão. Implicitamente, a morte dos mineiros pelas condições de trabalho, pelo seu cotidiano, é evocada pelo chileno. No entanto, Alarcón desfecha a canção pedindo para a garota *não guarde rancor/ pelo tempo que perdeu.*

Além da família Parra, Alarcón, Jara e Manns, trajetórias artísticas individuais expressivas, alguns grupos e conjuntos musicais formaram-se à época de florescimento da Nova Canção Chilena. Entre eles, Quilapayún e Illapu, conjuntos vocais que “apoiam-se numa formação de câmara, normalmente com vários violões, para executar músicas tradicionais chilenas”²⁸⁰. Ambos os grupos compuseram versos dedicados às operárias chilenas, dignificando-as. O primeiro deles, Quilapayún, é formado por três artistas – os irmãos Julio e Eduardo Carrasco se uniram adiante a Julio Numhauser, investindo, naquele momento, “mais nos arranjos instrumentais que nos arranjos vocais”, como o seu vasto repertório evidencia (tal a razão para que outras canções de seu repertório não fossem abarcadas nesta tese). No entanto, as suas vozes em uníssono – as

²⁷⁹ ALARCÓN, Rolando. *En La Salitrera*. In: *Y sus Canciones*. Chile, 1965. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5rTiQZoBIPyB7Ls2Mi6TDH>. Acesso em: 06/2025.

²⁸⁰ **MEMÓRIAS DA DITADURA.** Quilapayún. Disponível em: <https://memoriasdadtadura.org.br/cultura/quilapayun/> Acesso em: 06/2025.

dos chamados “três barbas”, em língua mapuche – ganhou destaque e reconhecimento já no agitado ano de 1967 (o mesmo do I Encontro de Canción Protesta, em Cuba), quando levaram o primeiro prêmio de suas trajetórias no 1º Festival Folklórico Nacional, no Chile – evento onde o compositor Victor Jara exercia a função de diretor musical do grupo.

Na canção *Las Obreras*, segunda faixa do álbum “Quilapayún N.5”, de 1973, as figuras trabalhadoras, as *obreras*, são evocadas como figuras “belas” e “alegres” em um clima festivo, dado o alegre andamento rítmico da canção. Como elemento comum de compositores e músicos, as figuras das trabalhadoras/operárias são comparadas a elementos e dinâmicas do mundo natural, como às estrelas, símbolos de esperança. A canção exorta os ouvintes a seguirem o caminho trilhado pelas operárias, como seguem as estrelas, para localizarem-se geograficamente na escuridão (mas também, em versos, ideologicamente): *assim começa o dia/ como as estrelas/ te saúdam trabalhando*, cantam. As operárias, que começam a labuta desde o amanhecer, muitas vezes em seus próprios ambientes domésticos, quando as estrelas ainda podem ser vistas no céu, vinculam-se aos sentimentos de esperança nutridos pelo conjunto musical, tanto para o futuro do Chile como da América Latina de maneira geral. O ouvinte é impelido a dançar com as operárias, cantar como elas – cantando em uníssono, e junto às estrelas, algum alívio essas trabalhadoras teriam. Apesar de festiva, a canção não deixa de apontar para as mazelas sociais enfrentadas pelas figuras centrais. Os compositores da canção ainda se aproximam, de maneira quase íntima, das trabalhadoras, desejando tocar-lhes as mãos (*hilandera*) que labutam, como gostariam de tocar as estrelas que figuram na canção.

Nesta toada, assim como no vasto repertório de Quilapayún, *Las Obreras* também fora gravado pelo conjunto chileno Illapu em diferentes versões e álbuns ao longo de sua trajetória, assim como reinterpretada e modificada, em alguns versos, por Jara no álbum “Victor Jara 1959-1969”, remasterizado no início do século XXI. Nessa composição, em especial, o chileno canta a simbiose entre o artista engajado e as trabalhadoras, assim como fizera o conjunto Quilapayún; no entanto, Jara amplia os versos dos “três barbados”: no dia em que o artista morrer como morrem as estrelas, *se acabará a alegria*, canta o compositor. Uma alegria que vêm das trabalhadoras que bailam lindas, alegres e belas – pois,

então, *bailemos com elas*. Os versos incitam os *senhores cantores* (os artistas do cancionero popular) a cantarem juntamente com as operárias. Essas figuras, no entanto, diferem dos artistas, pois cantam para *aliviar* as dores do trabalho exaustivo. Victor Jara é categórico: *se soubera que cantando/ como as estrelas/ algum alívio tivessem/ que alegre são as operárias/ dançemos com elas*, desfecha como se participasse deste acontecimento de forma indireta – fazendo-se um artista-trabalhador, estratégia composicional recorrente.

Nessas composições de teor alegre, nas quais os instrumentos musicais típicos são preponderantes, como o cruzamento de sonoridades andinas através de sopros e flautas, uma simbologia específica é evocada em seu conteúdo, como o coletivismo, a solidariedade e o internacionalismo, aspectos presentes no léxico das esquerdas latino-americanas – as mãos unidas, como sinal de força; a dança e o canto coletivos; a promoção da alteridade e uma preocupação militante e genuína para com o outro, neste caso, o oprimido. Este léxico também define a canção *Manos Obreras*²⁸¹, de Illapu, no álbum “Illapu: Musica Andina”, de 1975, onde surgem distintas figuras trabalhadoras em unidade, como a categoria de operários mineiros, de camponeses agricultores e pescadores que *marcham unidas/ buscando um caminho, forjando um destino*. Na perspectiva desses grupos e artistas, essas mãos trabalhadoras incidem tanto no ato da labuta como no da revolução. São as mãos mineiras, lavradoras, pescadoras e camponesas que vencerão as barreiras impostas, a distância construída, e lutarão unidos, pois *ao unir consciências, não há mais despossuídos*.

As sonoridades características do grupo chileno, originadas de instrumentos tradicionais como a *quena*, o *cajón peruano*, a *zampoña* e o *charango*, além dos modernos violão e baixo acústico, o canto conjunto e harmônico ecoado através dos gritos de esperança, mas também dos gemidos de dor e sofrimento, e que estão inseridos nos entremeios dos versos breves de *Manos Obreras*, ganham tons de profecia, como se o andamento da canção estivesse transcorrendo para o espaço almejado da utopia com tonalidades otimistas: o momento das expectativas históricas que incitam o porvir revolucionário em que as mãos trabalhadoras não estarão mais atadas ou presas

²⁸¹ ILLAPU. Manos Obreras. Intérpretes: Illapu. In: **Illapu: Musica Andina**. Espanha: Movieplay S.A., 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/117ETtMzPZZsdkmwWQgRct>>. Acesso em: 06/2025.

por seus grilhões seculares – um cenário comum, como em *Son Del Obrero*, de Gabino Palomares e *Plegaria a Un Labrador*, de Victor Jara. A busca por esse caminho se dá coletivamente – *há que lutar unidos* –, encontrando o destino final desses povos, vencendo as barreiras em união, unindo consciências em busca da emancipação para deixarem de serem povos despossuídos, inclusive, de suas próprias ferramentas de trabalho.

Das urbes aos campos a semear, os cenários e paisagens construídos no ato composicional desses artistas modificam-se. A concentração de grandes porções de terra em vastos latifúndios, a violência nas relações de trabalho e as desigualdades sociais agudizadas por elas em toda a América Latina, como uma das heranças do processo de colonização e exploração para ampliação de mercados e tomada de terras agricultáveis, assim como a figura que corporifica essa herança – o camponês –, passam a ser temáticas constantes e cada vez mais radicalizadas nas correntes de renovação sonora que a Nova Canção Latino-Americana abarcava. E, como evidência dessa radicalização, assim como ocorre com a figura do operário, do trabalhador urbano e das minas, nota-se a maneira como são inseridos e instrumentalizados na canção popular engajada através da inserção da figura camponesa em seu repertório.

Os compositores engajados da canção popular latino-americana, em especial, caminhando entre as telas, os livros e os palcos – porque ela transita neste universo cultural do continente –, colocarão a figura do camponês em um espaço privilegiado dentro de suas composições, fato que se dissolveria nas duas décadas finais do século XX. Essa figura explicita duas chaves de interpretação que abraçam os compositores: 1) a denúncia a respeito das condições de vida e as contradições nos interiores rurais, assim como a 2) possibilidade de transformação das estruturas fundiárias através de uma reforma ou revolução agrária. Essa figura torna-se a ponta de lança da almejada transformação nos campos, em prol das classes trabalhadoras camponesas. A maneira como os compositores as inscrevem no ato composicional, no entanto, é diversa, e cabe ressaltar tal diversidade com detalhes a partir da análise de cada canção filtrada.

Em 1966, no Chile do presidente Eduardo Frei Montalva, antecessor de Salvador Allende, é lançado o álbum “Victor Jara”, artista que participava cada vez mais ativamente do universo cultural engajado do Chile, relacionando-se

com os irmãos Parra, com Violeta e outros poetas e grupos musicais, além de participar de passeatas e protestos em prol de um governo socialista. O álbum traz ao todo dezessete faixas abordando os caminhos e descaminhos do sujeito latino-americano. Entre elas, está *El Arado*, canção rural que versa entre os elementos vivos e ativos do mundo natural, de sua fauna e flora, e o desejo humano de libertar-se dos grilhões atados ao mundo do trabalho nos interiores. Na canção, entre o dedilhar do violão e a entoação de Jara, os versos vão desnudando a existência e o cotidiano de trabalho do camponês: as mãos do campesino vão "apertando firmemente" e fundo o arado na terra, antigo instrumento agrícola que serve para lavrar e descompactar o solo antes da plantação. Estando *há anos nisso*, questiona o compositor, cantando como se questionasse o camponês ao ouvinte: *como não ficar exausto?* A paisagem rural vai sendo desvelada nos versos: as borboletas voam, os gritos cantam e o trabalhador rural, exposto às intempéries climáticas e ao calor do sol que "brilha, brilha, brilha", reclama do suor diário. Enquanto ele maneja o arado, abrindo sulcos na terra, o calor do sol e o suor que escorre em seu corpo vão evidenciando a fragilidade e o cansaço pela labuta, como se fizessem sulcos também em sua pele – como o arado na terra.

Enquanto trabalha, a sua pele fica preta, o sol continua brilhando no céu e ele afirma com certo otimismo que a esperança pode, naquele ato manual, ser nutrida, principalmente quando ele pensa nas estrelas, "na outra estrela" que não o astro-rei. Sobre essa outra estrela, simbolizada pelo compositor, diz a figura camponesa que nunca é tarde demais e a que a pomba voará novamente, dando a entender que a sua exaustão, um dia, terá fim. Os versos se repetem, a paisagem dos campos é reiterada, mas os signos que se tornam metáforas da libertação do trabalhador regressam: a estrela como esperança e a pomba como liberdade. À medida que o punho do camponês pressiona o arado na terra, afundando-o, o céu vai clareando, as pombas laçam voo e a esperança reacende no peito. Os versos desfecham com ares otimistas, denotadas na entoação do artista: toda aquela situação mudará. Com o seu "punho esperançoso", o compositor caracteriza a figura do camponês na faixa *El Arado* como um sujeito consciente da possível mudança à vista, uma transformação que trará o fim de sua exaustão e das dores causadas pelo calor e pelo trabalho.

Victor Jara, no Chile, assim como fizera Violeta Parra na década de 1950, colocará a figura do camponês em destaque, assim como a paisagem agrária se mesclará com metáforas advindas do mundo natural, da fauna e da flora, recuperando animais, insetos, montanhas, rios e astros com o intuito de caracterizar um espaço repleto pela fauna e flora, por certo, carregado de desigualdades, violência e sofrimentos. É o que ocorre na canção *Plegaria A Un Labrador*, décima primeira faixa do álbum “El Derecho de Vivir En Paz”²⁸², de 1971. Os versos da canção são acompanhados pelo conhecido violão de Jara, e sua entoação ganha potência, vai crescendo no andamento de versos otimistas perante o futuro do campesinato latino-americano. Há, por certo, mais otimismo neste momento que na canção *El Arado*, de 1966, em razão do contexto pelo qual passava o Chile – momento em que a Unidade Popular teria sido vitoriosa nas urnas, alçando Salvador Allende à presidência da República.

A figura do camponês exausto pela labuta nos campos dá lugar a um camponês politicamente ativo, consciente de si, de seu lugar no presente, assim como no futuro esperado. A composição de Jara inicia com um comando aos trabalhadores do campo: *levanta e olha a montanha/ de onde vem o vento, o sol e a água/ tu que conduz o curso dos rios/ tu que semeaste o voo da tua alma*. É chegado o momento. O camponês precisa levantar-se e tomar consciência de sua existência. As mãos, com os punhos cerrados e esperançosos de *El Arado* regressam nos versos de *Plegaria A Un Labrador* com mais potência. O compositor diz ao camponês para que olhe as suas mãos, e, ao olhá-las, estenda-as ao seu irmão, pois apenas juntos, irmanados, eles seguiriam unidos pelo sangue: *hoje é o tempo que pode ser o amanhã*, anuncia Jara, um outro período histórico que *poderia ser*. Os elementos utópicos e unionistas ganham força nos versos seguintes.

O fim das opressões e da exploração é traçado, assim, como o fim da miséria, que traria o reino da justiça aos trabalhadores do campo, mas também aos diferentes trabalhadores da cidade. O anseio pela igualdade social é evocado, soprando como o vento a flor do precipício, limpando com fogo o cano do meu fuzil. A maneira como o compositor redige os versos da canção como

²⁸² JARA, Victor. *Plegaria A Un Labrador*. In: *El Derecho de Vivir en Paz*. Chile, Dicap, 1971. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/427oXYTfe8kRMTCsd9eGuo>]. Acesso em: 06/2025.

manifesto de denúncia, contestação e o anúncio de *outro tempo*, a forma como canta de maneira potente e a plenos pulmões, ao som cada vez mais intenso do violão, defende que *algo* estaria por acontecer, ou mesmo que já estaria acontecendo, aos trabalhadores do campo. Para Víctor Jara, naquele momento, eles se erguiam tomando consciência de sua existência, de seu trabalho e de seu futuro. Estes versos vão se conectando e formando uma espécie de oração, lembrando versos religiosos, mas subvertendo-os, articulando-os a uma força política de manifesto, de incredulidade perante o que estava colocado nas relações entre os trabalhadores do campo e os grandes proprietários – não apenas no Chile, mas em toda a América Latina. Assim se dão os penúltimos versos: *Faça-se por fim tua vontade aqui na terra/ Nos dê tua força e valor para combater*. A *vontade* que canta Jara, distante do anseio transcendental a uma figura divina, é a vontade humana do camponês, não de qualquer outra figura, assim como a *força* que emana de si no ato composicional, a mesma que dará aos seus irmãos (camponeses/trabalhadores) no instante do canto.

Essa mesma vontade e força do camponês iriam para o próprio compositor que, naquele momento histórico e mesmo na canção, se coloca como um trabalhador, mais um dos tantos revolucionários que constrói este porvir. Finalmente, os versos que evocam a solidariedade entre os irmãos camponeses se repetem: aqueles que de mãos dadas, juntos e unidos pelo sangue, caminharão também juntos até a hora “de nossa morte”, desfechando a música com um *amém* cantado com enorme força otimista, evidente na gravação de 1971. O seu clímax – “a hora de nossa morte” – poderia ser lido e ouvido não apenas como o final da trajetória do camponês, mas o início de sua vida após a utopia socialista ser implementada mediante um processo revolucionário. Por certo, para Jara, o ato revolucionário era (ou seria) violento, e dele poderia jorrar o sangue daqueles que lutariam nessa honrosa batalha – o elemento radical da luta armada guerrilheira, o fuzil, não está na canção como mero adereço, mas antes para recuperar a crueza da luta revolucionária daquela conjuntura. À libertação a que se refere Víctor Jara nos versos de *Plegaria A Un Labrador*, utilizando-se de metáforas e elementos da vida natural e do universo político, referiram-se, no início da década de 1970, diferentes compositores, músicos e intérpretes da canção popular latino-americana. A temática do camponês

despossuído de um pedaço de chão também é parte integrante de repertório, especificamente em *Juan Sin Tierra*.

Em 1969, no álbum “Pongo en Tus Manos Abiertas”²⁸³, o compositor chileno irá desnudar a historieta de um campesino sem-terra de nome “Juan sin tierra”, que ganha o protagonismo do compositor através de um *corrido*²⁸⁴. Em versos alegres, carregados de ironias, Juan vai para a guerra e cavalga enormes montanhas em busca de um pedaço de chão. O compositor se coloca como conhecedor da figura fictícia de Juan. Ele o conhece na batalha, entre tantos tiroteios. Esse personagem, Juan, é entendido nos versos como um sujeito revolucionário. No entanto, mesmo entre os flancos de batalha, os militares não parecem dar-lhe tanta importância: *você pode morrer onde quiser/ o general nos disse*. Através dos versos do compositor, Juan explica que seu pai também era trabalhador rural, e reitera com orgulho: “eu sou um revolucionário” e não um simples camponês. A família de Juan, entre comerciantes e funcionários públicos, como versado no *corrido*, não parece preocupada com o destino dos camponeses como ele.

Não obstante, a figura histórica de Emiliano Zapata é evocada: *eu quero terra e liberdade!* explicita o revolucionário mexicano que lutou pela reforma agrária no México durante a revolução de 1910. Victor Jara, utilizando-se da ironia, denuncia a maneira como governos instituídos enxergam as figuras revolucionárias: “e o governo riu”. Ao fim e a cabo, Juan morre em batalha, voando como uma “pomba” (momento em que o símbolo da pomba regressa). Morto e enterrado em uma figueira, Jara anuncia nos versos findos que a historieta de Juan *sin tierra* “termina aqui”, sem o seu pedaço de chão e desmoralizado pelos familiares e pelo Estado. A ironia e o tom jocoso instrumentalizado na composição e no ato da performance, nos tons vocalizados por Jara, denotam a maneira como determinados sujeitos e grupos que lutaram

²⁸³ JARA, Victor. Juan Sin Tierra. In: Pongo en Tus Manos Abiertas. Chile, Dicap, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1dEhQbZNhrsKLMoYnQrHBW>]. Acesso em: 06/2025.

²⁸⁴ O *corrido* é um gênero musical popular em vários países, especialmente no México, onde se originou no século XIX (aprox.). Ele surgiu como uma forma de contar histórias longas sobre eventos importantes, os seus heróis, as revoluções (como a Revolução Mexicana, por exemplo), além de crimes, bandidos e dramas sociais. Com um ritmo acelerado, com influências da polca europeia e do folk mexicano, o *corrido* é acompanhado de instrumentos como o *acordeón*, a guitarra e o baixo.

e caíram por um pedaço de terra eram retratados – e combatidos pelas forças políticas, militares e patronais.

A temática agrária, e, no seu interior, a questão da distribuição da terra como forma de romper com as mazelas sociais, tal como a miséria e a fome, permeiam o repertório de canções em que protagoniza o campesinato. A categoria *povo* utilizada sobremaneira pelos irmãos Parra, como pelos mais distintos integrantes da Nova Canção Latino-Americana, e, em confluência, a do campesino sem-terra, aparecem nos versos da canção *El Pueblo*, lançada em 1965 como a décima segunda faixa do álbum “Ángel Parra Y Su Guitarra”, ou simplesmente “Ángel Parra Vol.1”²⁸⁵. Entre as sonoridades de uma flauta andina no ritmo de seu *charango*, instrumento andino de cordas da família do alaúde, Ángel Parra entoava versos pesarosos onde ao *povo só falta/ terra para trabalhar*, mas essa falta não impede estes camponeses de semearem a terra alheia: o *povo tá semeando/ ele tem que colher*. Entretanto, Parra canta que a este povo *faltam forças* vitais – em razão da fome – tais como o pão, alimento de primeira necessidade. Assim que o camponês adquirir a sua terra e o seu pedaço de pão, também terá o vinho, e *todos poderão cantar*, aspira o compositor chileno. Ángel Parra atenta-se para este povo – *povo por povo, eu te vi* – que tanto almeja um pedaço de terra para si – *abram as portas do tempo/ que o povo vai sem medo*, anunciando a utopia emancipatória da revolução social. A má distribuição da terra é entendida como um longo inverno que precisa terminar para que *minha terra floresça* e o verão nasça. A simbologia internacionalista e solidária das esquerdas latino-americanas (as mãos atadas, as mãos dadas) e dos artistas engajados na denúncia contra as desigualdades é, então, evocada em seus versos finais: *vamos de mãos dadas juntos/ dê uma mão pro cantor/ já que a guitarra está dormindo/ e a mão adormeceu*.

Nesse sentido, é relevante sublinhar as postulações de Otavio Ianni sobre a desigualdade nos campos e a concentração fundiária na América Latina. Tais dilemas, observados nas canções, expressam as

desigualdades e antagonismos sociais que dizem respeito a famílias, grupos sociais e setores de classes, compreendendo remanescentes de nações indígenas deslocados, expropriados,

²⁸⁵ PARRA, Ángel. *El Pueblo*. In: **Ángel Parra y Su Guitarra**. Chile, 1965. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5CBW6CmnEnNT5ZRxfsv2b9>. Acesso em: 06/2025.

desenraizados de suas condições de vida, trabalho e cultura. A terra não se reduz à natureza, ao território; ela é social, histórica; ganha as formas que lhe dá o trabalho: 'às vezes o camponês fala da terra como de algo sagrado'. Os sentidos físicos e espirituais dele estão particularmente desenvolvidos no que se refere às suas formas. Para ele, ela pode ser virgem, mata, campo, serrado, pampa, montanha, vale, desmata, queimada, seca, úmida, fofa, fértil, forda, semeada, cultivada, descansada, pronta. Sem terra, o camponês sente-se morrer, errante. (Ianni, 1987, p.17)

O camponês sem-terra sentindo-se morrer, como a canção de Parra e a faixa *Juan Sin-Terra*, de Victor Jara, demonstram: figuras musicadas que morrem errantes, perdidas e desterritorializadas, por fim.

3.1.4 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA (MPB)

Seis anos após a deflagração de golpe de Estado que depôs o presidente João Goulart, a canção engajada brasileira²⁸⁶ encontrava-se sitiada, mas em constante processo de fazimento a partir das estratégias e dribles contra a censura oficial do regime. Em 1971, Chico Buarque de Hollanda erige argamassa poética cujas sílabas tônicas antepenúltimas – pronunciadas com mais intensidade – erguem o ritmo e as sonoridades de cada final versado em *Construção*²⁸⁷, no álbum que evidenciara a razão de ter sido alvo íntimo da ditadura militar. A canção-título trouxe aos ouvintes a *persona* do operário da

²⁸⁶ A corrente regional de renovação sonora brasileira, em especial o nicho de artistas vinculados ao bossanovismo nacionalista de esquerda, ao movimento estudantil (UNE) e ao que se considerava à época como canção de protesto – aquela corrente propositalmente distanciada de seus entroncamentos hispano-americanos de início, e que desembocou na famosa sigla “MPB”, uma das inimigas íntimas do autoritarismo tropical, constituiu-se ao longo da década de 1960 até os anos finais da década de 1970 alimentando-se e sendo alimentada por uma roda viva de acontecimentos históricos. Esses acontecimentos marcaram a história contemporânea brasileira, como a deflagração da ditadura militar de 1964, os impactantes festivais da canção popular. Tal corrente, diferente de suas irmãs hispano-americanas, não se firmou através de manifestos ou organizou-se a partir de agrupamentos específicos e fechados, mas foi plural e difusa, hibridizando-se com o samba do morro, a estética bossanovista e as sonoridades provenientes dos regionalismos nordestinos. A canção popular brasileira ainda estava para ser criada, sendo a Bossa Nova, a Jovem Guarda e o Movimento Tropicalista os três grandes holofotes sonoros daquela conjuntura. Nas palavras de Napolitano, “era preciso criar um gosto por música popular brasileira entre a juventude e não era com o samba quadrado e os bolerões passionais que tal meta seria atingida” (2001, p. 34). Era necessário, portanto, virar a Bossa Nova de cabeça para baixo, erigindo um espírito musical característico com as bases na pluralidade de vozes e gêneros, organizando o movimento, orientando o carnaval, inaugurando o monumento no planalto central do país! Mesmo que esse planalto estivesse sitiado por forças de extração militar, contra o inimigo interno brasileiro aos olhos do regime.

²⁸⁷ BUARQUE, Chico. *Construção*. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3FluBxOxuQ6kYy8JO0gq2a>]. Acesso em: 06/2025.

construção civil em seu cotidiano de desalentos, trazendo a figura do pedreiro, aquele que constrói com as mãos, encaixa blocos, cimenta e erige monumentos, prédios e casas. Naquele momento, pela expansão das malhas urbanas, arranha-céus e rodovias protagonizadas pela modernização conservadora promovida pela ditadura e a burguesia nacional, o aparecimento dessa figura na composição não é mera coincidência. O sujeito é anônimo, ordinário, uma peça na engrenagem do capitalismo tropical, da *tralha imensa chamada Brasil*.

Para Aarão Reis²⁸⁸, tal processo de modernização não pode ser visto de maneira dicotômica, exclusivamente: um erro, segundo ele. Apesar de extensa, a citação merece atenção pelos dados e argumentação que o autor aponta no que diz respeito à conjuntura político-econômica que o país atravessava a partir do milagre econômico:

Seria um erro, não raramente cultivado, o de estabelecer polaridades entre um Brasil arcaico, favorável à ditadura, e um Brasil moderno, partidário do progresso e da democracia. Inclusive porque a ditadura, e suas agências, e seus produtos, transformaram-se em um dos mais poderosos fatores de modernização. A verdade é que o milagre, embora gerando desigualdades de todo o tipo, sociais e regionais, fora capaz de beneficiar, de modo substantivo, muitos setores modernos. Consideráveis estratos das classes médias, por exemplo, com acesso ao crédito farto e fácil, puderam adquirir, em massa, a casa própria e o primeiro automóvel. Os funcionários públicos, principalmente os das estatais, viveram também um período bastante favorável, apoiados em toda uma série de planos assistenciais, como se para eles não tivessem desaparecido as tradições e as benesses típicas da tradição nacional-estatista. Do mesmo modo, importantes setores de trabalhadores autônomos e operários qualificados, sobretudo os empregados em grandes empresas de capital internacional, beneficiavam-se de condições particulares, de modo nenhum extensiva a toda a sociedade. [...] Havia, é claro, enormes sombras na paisagem, que os holofotes da publicidade não conseguiam esconder. Os pequenos posseiros e proprietários de terra, que perderam sua pouca terra no processo terrível da concentração fundiária e viraram desterrados em seu próprio país – os boias frias. Os trabalhadores sem qualificação adaptada à sede de lucro dos capitais, que ficavam à margem, desabrigados e desprotegidos no ambiente cada vez mais esgarçado de um tecido social cujas redes de proteção (saúde e educação públicas) deterioravam cada vez mais. (Reis, 2000, p. 59-60)

Construção ilumina as enormes sombras na paisagem afastando-se dos versos e refrões explícitos quando pensados na chave do engajamento. A

²⁸⁸ REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

muralha político-poética em que a argamassa composicional se fez, com o sangue e as aflições do operário da construção civil, é distinta das letras de outros compositores latino-americanos do período, pois não tange para as tematizações correntes e até o momento analisadas, com a revolução socialista, a integração continental ou as forças de resistência contra o autoritarismo militar, mas está inserida no repertório de canções que marcaram a América Latina do início da década 1970, através do cotidiano angustiante de um trabalhador empobrecido – ou, nas palavras de Aarão Reis (2000), desabrigado e desprotegido socialmente, ensejando o compositor pela necessidade de mudança daquele presente, onde o lucro dos capitais sobressaía-se à existência mesma desses sujeitos.

Nos versos, o operário ama como se já não pudesse mais amar; beija a sua esposa como se não fosse vê-la, assim como os filhos, que são muitos; ele caminha timidamente pela rua, como se não tivesse licença para estar naquele espaço, como é reiterado nos versos. Chega no perímetro das obras e torna-se parte do maquinário e dos elementos que erigem o arranha céu. Torna-se máquina; ergue paredes sólidas; erige os blocos de tijolo magicamente entre a poeira que é liberada e os lamentos que se tornam lágrimas, quase como se não pudesse, também, lamentar. Como não é máquina, o operário também senta para descansar – como se fosse a sua folga –; come o embrulho de feijão com arroz quase como um banquete, em muitos casos, o único do dia; bebe e soluça de embriaguez, o que não o impede de continuar; dança e gargalha como se estivesse em uma festa, quando, evidentemente, sabe que não está.

Chico Buarque não compõe²⁸⁹ um sujeito inteiramente passivo, um autômato, pois ele ainda consegue esquivar-se da monotonia automatizada da produção com pequenos gestos triviais – ele caminha, beija, come, bebe,

²⁸⁹ As sonoridades advindas de *Deus Lhe Pague*, assim como em *Construção*, a partir do conhecimento técnico, da intuição pessoal (das subjetividades) e do substrato da “experiência vivida” do compositor, como aponta Miguel Wisnik, foi explicitada por Buarque de Hollanda no Programa Ensaio, da TV Tupi: “Foram dois dias fazendo um barulho com o violão”, um ruído que incomodaria muita gente, conta o artista. Esses “ruídos” originados das cordas de seu instrumento, que dão o ritmo e andamento atordoantes de ambas as canções, eram para ser, propositalmente, um incômodo ao ouvinte, tal qual o “incômodo” social e político composto nos versos das suas faixas, vividas pela figura do pedreiro em construção. “Esse som, esse som o tempo todo chateando. Foram dias, talvez tenham sido horas” na confecção do material sonoro, explica. “Fiz *Deus lhe pague*, depois inventei coisas para Deus pagar”, comenta Buarque, rindo e fumando. (TV TUPI. Chico Buarque - Programa Ensaio (1971). Youtube, 2017. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=S9TOaD1jO2Y]. Acesso em: 06/20265.

solução, chora, dança e ri –; no entanto, o mesmo sujeito está preso àquele espaço delimitado do canteiro de obras, forçadamente impresso no maquinário que urbaniza a cidade. Esta, por outro lado, parece não comportar o operário, não ajustar-se a ele. Enquanto é construída, posta de pé bloco a bloco, tenta expelir o pedreiro que a erige como metrópole. Como se fosse um bêbado – e alcoolizado parece estar –, o pedreiro tropeça num dos degraus da construção; ele flutua nas nuvens como se fosse um pássaro; cai no chão com estrondoso impacto e morre na contramão de alguma avenida, *atrapalhando o tráfego* de carros e gentes. Mas o compositor, descontente com o fato, revive o operário, dando-lhe uma nova chance: o pedreiro renasce.

Ele beija a sua mulher como fosse a única, como se não houvesse outras em sua vida; acaricia os filhos como se fossem os pródigos, como se neles residisse uma esperança e perspectivas futuras que não as suas; vai caminhando ao canteiro de obras, agora sim, com passos bêbados, e por isso mais determinados que outrora, pois sobe a construção como se dela fizesse parte e a comandasse; ergue as paredes de maneira lógica, com os olhos fixos no trabalho. Ele descansa como um príncipe frente ao banquete, come o seu arroz e feijão como se fosse o máximo; bebe, soluça, dança, gargalha e, novamente, perde-se naquele momento de folga, naquele instante de alegria tornando a cair: tropeça no céu como se ouvisse música. O pedreiro, mais uma vez, flutua e se estatela no chão com novo estrondo. Dessa vez, agoniza em meio aos pedestres, morre atrapalhando o público. Para os próximos versos, Chico Buarque reanima-o uma vez mais.

Entre a monotonia e a repetição, ele agora ama como máquina, sem pensar; beija a mulher mesmo sem querer de forma lógica; ergue os tijolos de maneira equivocada, sem a força da argamassa; senta para descansar nos vãos da construção como um pássaro e perde-se. Flutua como príncipe, acaba no chão como um pacote bêbado, e morre novamente atrapalhando o sábado. Expelido da cidade, mancha o chão que está sendo pisado pelos cidadãos; atrapalha o desenvolvimento e o progresso da modernização desenfreada. Chico Buarque então profere a “canção apêndice” de *Construção* que, na

realidade, é *Deus Lhe-Pague*²⁹⁰, primeira faixa do álbum de 1971. Juntos os versos, o operário da construção civil parece regressar pela última vez para agradecer aos cidadãos da metrópole pela vida e cotidiano ingratos a que fora submetido: pelo pão que come; o chão pra dormir; a certidão pra nascer e a concessão pra sorrir; por deixá-lo respirar e existir ele agradece ao patrão, ao empreiteiro e aos cidadãos da metrópole.

Pela fumaça inalada nos canteiros; a tosse e doenças respiratórias provenientes dela; pelos andaimes mal colocados que acarretam acidentes, agradece, religiosamente. Pela esposa mal quista (por ele mesmo) e as moscas bicheiras que cobriram o seu corpo estirado no chão, beijando-o, *deus lhe-pague*. Pela paz derradeira, enfim, que o redimiou em morte, o gesto falado de maneira coloquial e de forma subserviente, é repetido: *deus lhe-pague*. Os versos simultâneos de Buarque em *Construção* imbricam o compositor no próprio andamento construído da canção, como se dela participasse ativamente, confundindo-se com a persona do oprimido, sem perder o senso de humor ferino. Apontando José Wisnik sobre a obra de Buarque: “o senso da verticalidade singular com que surpreende as situações, mesmo as de denúncia” (2004, p. 256) tão presentes nas canções do compositor, causam vertigem. Não por acaso, humor e contestação seriam elementos repetidos nos trabalhos do carioca. Portanto, se a década de 1970 é característica de tons e composições mais engajadas e mais radicalizadas que os anos anteriores nas múltiplas esferas da canção engajada latino-americana, a “relação mais combativa com o tempo” (p. 256), como sublinha Wisnik sobre *Construção*, a segunda metade do século XX assistiu Chico Buarque fazer do operário o protagonista de outras canções suas, como *Pedro Pedreiro*.

²⁹⁰ BUARQUE, Chico. Deus-lhe pague. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0iNom96XYENQmqpOwf04F2]. Acesso em: 06/2025

3.1.5 UMA INFLEXÃO À POESIA

Amigo íntimo e parceiro da família Buarque de Hollanda, Vinícius de Moraes escreveu, em 1959, o poema *O Operário em Construção*²⁹¹, que não fora musicado. No entanto, as influências entre os dois artefatos, a canção de Buarque e os versos de Moraes, são perceptíveis. O conhecido poema de Moraes, não por acaso, foi publicado inicialmente na primeira edição da revista “Violão de Rua”, ligada ao Centro Popular de Cultura da UNE²⁹². No poema, o operário vai ganhando consciência de si enquanto constrói casas e levanta os blocos de tijolo. Não há elementos trágicos explícitos no texto, como na composição do carioca, mas Moraes também é afetado pela brutalidade e a crueza da realidade brasileira, transportando-a para o texto escrito: o operário constrói casas, levanta-as do chão; casas que são como templos sem religião. Alguns questionamentos vão surgindo: por que razão o tijolo – que não se come – é mais valioso do que o pão? *Mas fosse comer tijolo!*, ironiza em versos o poetinha.

Trago o poema de Moraes – o mesmo que compôs as canções dedicadas aos trabalhadores candangos, construtores da capital federal, no álbum “Sinfonia da Alvorada” (1961) – por observar os “germes” do que observaria em outras canções brasileiras e latino-americanas gestadas na virada da década de 1950 e início de 1960, lembrando que o espírito latino-americanista presente nas canções engajadas não brotou direto da realidade temporal dos anos 1960, mas paulatinamente foi construído nos sedimentos temporais que vão se abarrotando com a passagem do tempo, sendo que as raízes da Nova Canção Latino-

²⁹¹MORAES, Vinícius. **O Operário em Construção**. 1959. Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>>. Acesso em: 06/2025.

²⁹² Ainda de acordo com Marcelo Ferraz Paula, “no caso de ‘O operário em construção’, é importante destacar dois aspectos. Primeiro, antes de ser divulgado nas páginas da Violão de Rua, em 1962, ele já havia sido publicado no livro *Novos Poemas II*, de 1959. Não se trata, pois, de um poema encomendado, como ocorreu com vários autores simpáticos à causa socialista e que contribuíram com a revista. O outro poema de Vinícius presente na revista, chamado ‘Os homens da terra’, é que é inédito, de qualidade bastante inferior e praticamente esquecido. Lembremos também, na música popular, das parcerias com Carlos Lyra, que resultaram em canções importantes, como “Pau de arara”, e que também está ligada aos experimentos formais que Vinícius realizava em direção a uma arte ‘popular e engajada’, que não chegam a constituir uma “fase”, mas têm importância na trajetória do autor” (p. 37-38) In: PAULA, Marcelo F. Às vezes me sinto um calhorda, mas reajo: o questionamento social na poesia de Vinícius de Moraes. **Revista Raído**, Dourados, MS, v.9, n.20, jul./dez. 2015.

Americana compuseram as suas primeiras canções ainda na década de 1950, como Violeta Parra, Carlos Puebla e Atahualpa Yupanqui – todos eles ligados, de uma forma ou de outra, com a literatura e poesia.

Neste momento, nesta inflexão à poesia, onde o *palimpsesto total* teorizado por Darío Tejeda ganha vida em sua formatação literária, interessante pontuar a presença de poetas latino-americanos como influências diretas aos artistas da Nova Canção, sendo o chileno Pablo Neruda o mais conhecido, onde seus textos e gestas poéticas serão temáticas do álbum de Ángel Parra, “Arte de Pajaros”, de 1966, além de um álbum conjunto com o cubano Carlos Puebla, “Dos voces de America en un canto a Cuba”, de 1965. Há também o uruguaio Mario Benedetti, que lançará em conjunto com Daniel Viglietti o álbum “A dos voces”, de 1985; o chileno Nicanor Parra, irmão de Violeta Parra e tio de Ángel e Isabel Parra, que se faz presente em vários trabalhos de sua família ao longo dos anos; e o cubano Nicolas Guillén, musicado por Pablo Milanés em um álbum lançado também no início da década de 1980, intitulado “Canta a Nicolás Guillén”. Outras produções surgiriam no transcurso do tempo. Neiva de Matos explica essa relação profícua a partir das reflexões do poeta e literato mexicano Octavio Paz:

As operações interativas – parcerias – entre poesia e música respondem geralmente a uma ambição de significar, reforçar mutuamente a comunicabilidade, o alcance expressivo das duas linguagens. [...] Ao vincular um dispositivo de ordem sensível (ritmo) a outro de ordem semântica (analogia), Octavio Paz estabelece uma ponta – configurando ao mesmo tempo a similitude e a soma – entre som e sentido. Assim harmonizados, eles são projetados numa dimensão cosmológica, na qual se encontram sincronizadas, sintonizadas, unidas desde sempre (parentesco) por um lado que todavia está sempre a refazer-se na voz humana (parceria), a poesia e a música. (Matos, p.95-96)

Muitos compositores inseridos no fenômeno da Nova Canção podem ser considerados poetas que cantam, e não seria demasiado equivocado assim caracterizá-los. Essa relação entre a poesia e a música, ao menos quando enquadrados esses dois campos com vistas a harmonizar essa dimensão cosmológica da canção, é descrito por Neiva de Matos como “articuladas em sua função essencial de manifestar os aspectos mais inefáveis, profundos e atemporais da experiência” humana (p. 86). Não obstante, ambas são capazes de “falar muito intimamente da e para a alma humana; sendo que a música,

considerada uma espécie de linguagem universal dos afetos, faria isso com mais capacidade de atravessar as fronteiras linguísticas e históricas” (Matos, p. 86). E, porque não acrescentar, geográficas, tendo em vista que a relação poeta-compositor/músico estabeleceu-se como um dos elementos comuns dentro do universo da Nova Canção Latino-Americana.

Nos versos de Moraes²⁹³, n’*O Operário em Construção*, os destinos do trabalhador urbano não estão claros nem previamente determinados: ou ergue casas e empilha tijolos ou caminha para a morte ou direto para a prisão – caso não fosse um operário em construção. Mas há uma história que precisa ser contada: como nas composições de Buarque de Hollanda, a figura do operário parece mesclar-se com o maquinário, a argamassa nos rebocos nas paredes, sendo parte integrante e ativa dos elementos utilizados para a construção em si, ou para qualquer outro ofício que lhe seja exigido pelo patronato: o operário faz a coisa e a coisa faz o operário.

A figura do trabalhador é retratada pelo poeta como humilde, como e um sujeito ativo e sabido. Ele olha as suas mãos e percebe-se como gente. Sua rude mão operária é vista, por ele, como uma coisa bela. A partir deste ato de autoconsciência, o operário cresce em alto e profundo, em largo e coração. Vinícius de Moraes *entrega* ao operário em construção, neste momento, o dom da poesia – o ato mesmo de construir um muro torna-se, nesse instante, poesia. A figura do patrão surge no poema entre os sofrimentos e opressões infligidos ao trabalhador, dando a tônica de seus versos.

No dia seguinte à sua tomada de consciência, o operário começa a perceber aquilo que não notava ao seu redor: cercas, delações, agressões, violência. Frente a isso, ele diz: *não!* Vinícius de Moraes compartilha da visão de

²⁹³ No caso de Vinícius de Moraes, o poeta não teve este papel no Brasil, como outros poetas explicitamente engajados tiveram ao influenciar gerações de compositores em diferentes regiões da América Latina na passagem daquela década, por isso não imputo a Moraes a alcunha de “engajado”, “militante” ou poeta de “protesto” de maneira genérica – o problema que se coloca aqui jaz apenas no “Operário em Construção”, especialmente, e que gostaria de pontuar como uma das influências possíveis de Chico Buarque no momento de sua composição. Não obstante, Moraes não deixa de ser impactado pela realidade social e política brasileira, e essa sensibilidade permeou o seu trabalho com Antônio Carlos Jobim em “Sinfonia da Alvorada” (1961). Durante a ditadura militar (1964-1985), na tentativa de auxiliar e orientar amigos íntimos (na sua grande maioria, artistas, literatos e poetas), fez espécie de retaguarda midiática a Buarque, autoexilado na Itália, entre 1969-1970. Quando o compositor afirmou que retornaria ao Brasil, Vinícius falou: “venha, mas chegue fazendo barulho!”, com o intuito de paralisar os militares e censores para com a chegada do compositor, evitando possíveis detenções e aprisionamento.

que existem algumas situações que são recorrentes às classes trabalhadoras brasileiras: *Em vão sofrera o operário/ Sua primeira agressão/ Muitas outras se seguiram/ Muitas outras se seguirão*. Já o patrão é retratado como um deus que quer dobrar o operário tornado subversivo àquela ordem antes pacata e harmônica, mas o operário diz "não!". A sua humanidade, com temor da retaliação do patrão, é percebida como uma consequência de seus atos de subversão. Daí então viriam as torturas, *os gritos de maldição/ Um silêncio de fraturas/ Que se arrastam no chão*.

Se do ato de dizer não, de sua tomada de consciência, aparece a reação das classes dominantes, a ideia de sujeito coletivo e de solidariedade entre trabalhadores ganha força – algo que está presente nas próximas composições de Buarque de Hollanda: *e o operário ouviu a voz/ De todos os seus irmãos/ Os seus irmãos que morreram/ Por outros que viverão*. O elemento candente de esperança ganha maiores contornos. É a esperança de dias melhores. Por fim, o operário percebe-se como um sujeito racional, forte, agigantado, mesmo pobre e esquecido: uma razão e consciência social que construíra enquanto, ele mesmo, um operário em construção.

3.1.6 RETORNO A BUARQUE

Voltando no tempo, em 1966, a figura do pedreiro é inscrita no álbum “Chico Buarque de Hollanda”²⁹⁴, o primeiro disco do compositor. Um samba com batidas e sonoridades alegres e dançantes, diferente dos estrondos sonoros de *Construção*. Em *Pedro Pedreiro*, Pedro é um trabalhador da construção que tem como tarefa, além de sua labuta diária, a espera infinda a respeito de algo que ainda não sabe, mas sente. A figura nominada está, vez ou outra, esperando um fato cotidiano se concretizar sem perspectivas financeiras, ficando para trás nas entranhas de uma sociedade competitiva quando caminhar rumo ao progresso material é a regra. Já a exceção permanece como Pedro, que não tem nenhum vintém. Pensando, refletindo, o tempo vai passando e Pedro vai permanecendo sem alternativas além da espera em si. Ele espera o sol nascer, o trem que nunca

²⁹⁴ BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda**. Rio de Janeiro: RGE, 1965. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3DNCuH5h0CaX2WXA53b7hu>]. Acesso em: 06/2025.

vem, o aumento prometido pelo patrão, que, do ano passado, já ficará para o mês que vem. Pedro torna-se pedreiro pensamento, reflexivo. Mas não reflete sobre a possibilidade de um processo revolucionário em que os grilhões e opressões desapareceriam no horizonte, mas apenas sobre o trem que não vem, o trivial, o banal, aquilo que não o transportaria para além daquela situação.

Distante da figura do trabalhador revolucionário, o proletariado ativo que terá um engajamento na transformação da realidade e das estruturas econômicas que a deformam, Pedro pensamento está esperando o carnaval, a sorte grande no bilhete da loteria. Espera a sorte como espera o aumento do patrão, que nunca vem. Pedro, no final das contas, está esperando a morte, o momento em que as esperas terminariam. Nos versos da composição, as perspectivas de Pedro não são das melhores, pois a sua mulher espera um filho que, devido às condições concretas de sua vida, tende a esperar também. A morte ou voltar para o norte, Buarque tende a imiscuir-se dentro da composição, pincelando Pedro, fazendo o ouvinte entristecer-se ou revoltar-se pela situação, tendo, finalmente, esperanças: talvez no fundo, Pedro pense em alguma coisa *mais linda que o mundo e maior do que o mar*: momento em que a sua vida e a de sua família melhorariam, de fato.

No andamento do samba, no entanto, Pedro parece não querer mais esperar. O maior de seus desesperos, por certo, além de permanecer na inércia²⁹⁵ e na passividade é imaginar outra realidade, mais linda e muito maior do que o mar. Sonhar é, na sua situação, pior que espera em si. Frente ao debacle, portanto, quer voltar atrás, quer ser um pedreiro pobre e nada mais. Assim, deixa de esperar pelo amanhã e continua esperando o trivial e repetitivo – o sol, o trem, o aumento no mês que vem, o filho que vai esperar também, a festa, a sorte, a morte e o retorno pro norte (que pode vir a acontecer, ou não). Enfim, o dia que não precisará mais esperar: o dia da sua morte. No ato final de *Pedro Pedreiro*, a voz do compositor anuncia que um tempo distinto parece estar

²⁹⁵ Chico Buarque, para além de explicitar mais uma tragédia cotidiana envolvendo a figura do operário, envolve-se nessa canção e nos mais distintos trabalhos seus com o “tempo” e seu transcurso. O compositor caminha em um “clima difuso de pesadelo”, em um “ambiente de modinhas que se dissolvem, de jardins paradisíacos e invioláveis que se perderam no tempo, de rosas que murcharam e do doce que acabou-se” (Wisnik, 2004, p. 255) – e, por que não, da interminável espera de um trem que “já vem”. Da canção *Construção*, diferente do seu primeiro álbum lançado, para o universo de *Pedro Pedreiro*, houve uma reviravolta “construtiva” do ponto de vista do engajamento, o que permeia a sua relação com as múltiplas temporalidades brasileiras (assim como latino-americanas, no final da década de 1960 e início de 1970).

chegando que não aquele da espera constante – “que já vem, que já vem, que já vem” –, dando ao ouvinte uma sensação de que algo está chegando. O mesmo sentimento dúbio de expectativas que nunca se concretizam está presente tanto nas canções de Buarque como nas de outros artistas do continente, principalmente quando inserem nas suas composições o elemento utópico sobre o dia que virá, o porvir que tanto desejam, à sua maneira, que chegue, por fim.

Se, aqui, a figura do operário não demonstra grandes rompantes revolucionários como evidenciam os repertórios de outros compositores do Cone Sul daquele momento, estando inserido na lógica da produção capitalista apenas como peça de uma engrenagem que é cotidianamente oprimida, não como sujeito inteiramente passivo e que, pela trivialidade de gestos e hábitos cotidianos, consegue sobreviver a crueza da realidade, a canção *Primeiro de Maio*, composta e cantada junto com Milton Nascimento, recuperou mais uma faceta do trabalhador urbano apregoada de lirismos característicos de ambos, além de elementos de denúncia social. Lançada em 1976, no álbum “Geraes”, a composição narra um romance intenso entre o operário artesão e a trabalhadora tecelã em pleno feriado de primeiro de maio, o Dia do Trabalho, ganhando outros contornos que não apenas o instante trágico de *Construção* e a infinda espera de *Pedro Pedreiro*, aproximando-se timidamente de *Linha de Montagem* e outras composições hispano-americanos, como a composição de Victor Jara em *Te Recuerdo Amanda*. Com a cidade parada em razão do recesso, o operário apressa-se ao encontro de sua namorada; dessa relação, unem-se a labuta e a paixão. Não obstante, o lançamento do compacto em 1977 em comemoração à data foi o “momento em que o movimento sindical na região do ABCD paulista começava a se reorganizar sob a direção de um jovem metalúrgico chamado Luíz Inácio da Silva, o Lula” (Homem, 2009, p. 162), figura política que construiria amizade íntima com o compositor e sua família.

Nos versos da canção, ele sorri aflito e cheio de si, pois naquele dia em especial a figura trabalhadora é dona de suas próprias ferramentas, as suas mãos, como se fosse dona de sua própria existência roubada nos demais dias do ano. Como a sirene da fábrica não apita naquele dia, a sua amada, a tecelã, acorda mais bonita: a sua pele, no feriado dedicado aos trabalhadores e trabalhadoras do mundo, desperta como um veludo, como um tafetá. O suor do trabalho que é só seu, passa a compor um imbrincado de significados que são

característicos das canções de Buarque, mesclando o erótico e o sensual com a realidade cruenta do político²⁹⁶. Há, então, a fusão de ambos os personagens através do ato carnal. Na fusão das figuras, o ato sexual se consuma, e com o advento do feriado ambos possuem o dia inteiro para se amar: o artesão e a tecelã tornam-se um só corpo. Consagrando o sexo, ele faz *dentro dela* a sua oficina, e dela, que fia nas malhas do seu ventre, virá o homem de amanhã – o operário ou a operária do futuro. As vozes em conjunto, de Chico Buarque e Milton Nascimento, melancólicas e carregadas de uma potência lamuriosa quando unidas aos versos finais de cada estrofe, expressam os sentimentos de euforia dessas figuras, tanto pela folga como pelo amor que os entrelaça²⁹⁷, além da possibilidade que têm de viverem juntos – quando a sirene não apita. “O homem de amanhã” é a frase mais significativa, pois diz respeito ao futuro, ao porvir. Da união se produzirá um sujeito novo, como em *Linha de Montagem*. A união de irmão com irmão será a força motriz para o advento do novo, o fim da greve, a conquista do que se reivindica etc., momento em que os operários sairão maiores. Neste cenário onde os versos ganham sentido, uma sonoridade característica faz-se personagem juntamente com as figuras trabalhadoras: o apito da fábrica, o som do mando e ordenamento nos mundos do trabalho, ganhando destaque com arroubos autoritários nas composições, atravessando

²⁹⁶ MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico**: poesia e política em Chico Buarque. São Paulo: Ed. Haucitec, 2000.

²⁹⁷ Com teor machista denunciado por movimentos feministas, canção considerada “equivocada” pelo próprio compositor no ano de 2022, data de lançamento do documentário “O canto livre de Nara Leão”, *Com Açúcar Com Afeto* guarda semelhanças com músicas analisadas até o momento, onde uma apaixonada e intensa relação amorosa entre trabalhadores é pano de fundo para a inserção do operário fabril no ato composicional. Lançada em 1967, no álbum “Chico Buarque de Hollanda Nº2”, a canção narra a história de uma mulher (também uma esposa, dona de casa) que suplica ao marido trabalhador que deixe de “farrear” pelas ruas e pelos bares, discutindo futebol nas esquinas, sambando e bebendo após o horário do expediente; o marido, que afirma ser um operário, saindo “em busca do salário/ pra poder me sustentar”, encontra sempre, no “caminho da oficina/ há um bar em cada esquina/ pra você comemorar, sei lá o que”, entristecendo a mulher amada que permanece nos aposentos da casa, limpando, lavando e cozinhando para ele. Em 2022, críticas começaram a aparecer pelo mundo virtual e pelas redes sociais a respeito da composição. Entrevistado para o documentário sobre Nara Leão – dueto de Buarque em muitas versões e cujo álbum “Vento de Maio” (1967) foi encomendado por ela –, o compositor falou a respeito da “aposentadoria” da canção *Com açúcar com afeto* dos palcos e próximos shows: “As feministas têm razão, vou sempre dar razão às feministas, mas elas precisam compreender que naquela época não existia, não passava pela cabeça da gente que isso era uma opressão, que a mulher não precisa ser tratada assim. Elas têm razão. Eu não vou cantar ‘Com açúcar e com afeto’ mais e, se a Nara estivesse aqui, ela não cantaria, certamente”. (<https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/chico-buarque-aposenta-com-acucar-com-afeto-apos-criticas-de-mulheres/>)

essas figuras mesmo que musicado com lirismos e palavras doces²⁹⁸, como ocorre nas canções de ambos os compositores.

Do final da década de 1960 ao início de 1970, enquanto a figura de *Pedro Pedreiro* sonhava com a imensidão de uma nova vida ao esperar o trem que nunca vem, o operário de *Construção* exprime ao ouvinte a aspereza desnorteante de sua vida através de um cotidiano trágico. Com o passar da década de 1970, as canções dão outros significados menos acachapantes aos trabalhadores – e não apenas nos álbuns de Buarque –, quando o amor e a união fazem parte dessa realidade, sem renegar que são uma gente oprimida pelas estruturas econômicas e pelas engrenagens modernas da civilização – que são gente humilde, por fim.

Buarque, não por acaso, em pleno ano de 1970, lembra em *Gente Humilde* e *Rosa dos Ventos*, ambas canções do álbum “Chico Buarque de Hollanda nº4”²⁹⁹ que aquela década que se iniciava estava abarrotada de uma massa que não tem onde encostar ou com quem contar, e que, para produzir certa perspectiva de futuro, fato notado com incredulidade pelo compositor, era necessário, então, o seu despertar. Rememorando as palavras de Aarão Reis, uma gente que é escondida entre enormes sombras na paisagem e que os holofotes da publicidade não conseguiam esconder; sujeitos “que ficavam à margem, desabrigados e desprotegidos no ambiente cada vez mais esgarçado” (Reis Filho, 2000, 59-60) de um país que projetava-se para o futuro, o Brasil potência, do *ame ou deixe-o...* Em *Gente Humilde*, o compositor coloca o seu vocal no andamento de uma orquestra sinfônica que engrandece a palavra-cantada composta com Vinicius de Moraes, inserindo uma figura central e intercessora que pensa e sente de maneira inquieta sobre o outro – não

²⁹⁸ Não poderia deixar de sublinhar, ao menos quando abordo o Brasil, a figura de Noel Rosa como compositor e músico que teve o seu trabalho precocemente interrompido pela morte, ainda jovem. Como grande admirador do sambista carioca, Chico Buarque aproxima *Primeiro de Maio* do ouvinte de *Três Apitos* (1933), composição de Noel que percorreu as vozes mais distintas da Música Popular Brasileira no correr do século XX. Na conhecida composição de Noel, o odioso apito da fábrica torna-se personagem de um breve enredo amoroso entre um trabalhador tecelão, operário da fábrica de tecidos, atendido prontamente pelo operário enquanto ignora as buzinas e clamores amorosos de sua pretendente. Noel, com ironia e bom humor, como maneja Buarque em suas composições, expôs o desenvolvimento da industrialização brasileira da década de 1930, dinâmica que modificava e intensificava os conflitos sociais já latentes do Brasil.

²⁹⁹ BUARQUE, Chico; MORAES, Vinicius de. *Gente Humilde*. Intérprete: Chico Buarque. In: **Chico Buarque de Hollanda-Vol. 3**. Rio de Janeiro: Philips, 1970. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/24OF9ihv97VwNXQZ2gGy8v>]. Acesso em: 06/2025.

necessariamente o operário e o trabalhador urbano, mas uma gente “que vai em frente sem nem ter com quem contar”, sem ter um vintém como em *Pedro Pedreiro*. O compositor, de repente, feito um desejo de viver sem se dar conta que vive – uma vida confortável quando comparada ao cotidiano das multidões –, fica atônito perante a realidade autoritária acachapante.

Consciente de sua vida bem vivida e da impossibilidade desse outro viver minimamente bem, com dignidade, exprime um sentimento de inveja: inveja por notar que, seguindo pelos escombros, essa gente humilde não se vê consciente da barbárie econômica, social e política da ditadura, vivendo em casas simples com cadeiras na calçada, enquanto o compositor e intelectual engajado, sempre aflito e angustiado, não vê nada além de descaminhos e falta de perspectiva. Nos lares simples dessa gente humilde, com varandas e “flores tristes e baldias”, Buarque exprime tristeza por não ter como lutar por melhores condições de vida para a multidão. Entre o lirismo doce e a melancolia, por não crer no transcendente e também não encontrar respostas na crueza da realidade material e intelectual, roga a Deus por aquela gente, pois é gente humilde – e tem “vontade de chorar”. Essa melancolia passiva do compositor em *Gente Humilde* transformar-se-á, no entanto, em explosão ativa na sétima faixa do álbum, com *Rosa dos Ventos*. Acompanhada novamente de uma orquestra sinfônica, a canção exprime os limites atordoantes de sua realidade presente.

O amor grita, escandalosamente; do medo vê-se ocorrer o trágico; e, no rosto pálido, as lágrimas que precisavam escorrer em *Gente Humilde* não descem. Se antes havia tristeza, algo mudou. A realidade se coloca de maneira retumbante: *e não rolou uma lágrima/ nem uma lástima/ pra socorrer*. Naquele instante, ela *deu o hábito de caminhar pelas trevas/ de murmurar entre as pregas/ de tirar leite das pedras*, denotando a aspereza de um país submetido ao autoritarismo da ditadura que se intensificava na década de 1970. Da passividade dessa gente que “vê o tempo correr” (muitas vezes esperando o trem que “já vem, que já vem, que já vem”), sob o sono dos séculos, irrompe a mudança. Há, aqui, uma ruptura: amanhece o espetáculo como uma “chuva de pétalas”, como se a ira dos céus, a ira do divino e do transcendente de quem essa gente busca intercessão, “chovesse o perdão”.

Chico Buarque mostra a sua face mais otimista nestes versos: mesmo os sábios e intelectuais mais prudentes, que detêm as ferramentas e categorias

epistêmicas capazes de apreender a realidade, não ousam “conter nos lábios o sorriso e a paixão”. Com o vendaval da mudança, a rosa-dos-ventos quebra, danifica-se, e o leito dos rios inunda a “amargura do mar”. O compositor³⁰⁰ sabe que, a partir dos versos da canção, a mudança radical ansiada por ele, mas curiosamente não esperada pelas massas, será penosa. Dela ocorrerá, então, uma enchente amazônica e uma explosão atlântica: o país verá em pânico aquela gente humilde de casas baldias, os pedreiros e os operários da construção, os artesãos, as tecelãs e os trabalhadores grevistas das linhas de produção sublevando-se, e, de forma atônita, ainda que tarde, irá presenciar o “seu despertar”.

Em 1982, Chico Buarque e Djair de Barros e Silva (Noveli), comporiam em conjunto a canção *Linha de Montagem*³⁰¹ como trilha sonora para o filme-documentário dirigido por Renato Tapajós sobre as greves metalúrgicas do ABC Paulista, entre 1979 e 1980 – Buarque mesmo esteve em uma de suas exhibições impedidas pelos agentes de segurança e repressão³⁰². A faixa foi inserida na coletânea de canções compostas entre 1960 e 1980 e reunidas à escolha do compositor no álbum “Umas e outras”. Na canção, a figura *buarqueana* do operário deixa de esperar repetitivamente o porvir, sem uma perspectiva concreta do que exatamente poderia vir (o trem, o filho que nascerá, o bilhete sorteado da federal, o aumento do salário, etc.), mas sim de sobreviver a mais uma repetição trágica de um cotidiano opressivo, passando a um sujeito mais ativo e consciente nos descaminhos do processo histórico, como parte integrante de uma linha de montagem que se faz ópera: um coletivo de vozes capazes de

³⁰⁰ Os sujeitos trabalhadores – o operário e o camponês – compostos e cantados por Chico Buarque de Hollanda entre as décadas de 1960 e 1970 encontraram morada nas vozes de outros compositores e intérpretes latino-americanos, principalmente os do Cone Sul, mas não apenas, como a do uruguaio Daniel Viglietti no álbum “Trópicos”, lançado em 1974, com faixas que carregam as canções mais conhecidas de Buarque até aquele momento, como *Dios Le Pague* e *Construcción* (além de canções compostas por outro artista brasileiro reconhecidamente engajado em seus primeiros trabalhos – Edu Lobo –, como *Yo Vivo En Un Tiempo de Guerra* e *Upa Negrito*), todas cantadas em espanhol pelo artista uruguaio, além dos diversos encontros com músicos cubanos ao longo de sua carreira, como aqueles promovidos com o artista Pablo Milanés, que tornou-se amigo do compositor, em duetos que ficaram marcados na história da canção popular, como a canção de amor *Yolanda*, *Como se fosse a primeira vez* e *La Vida No Vale Nada*, gravadas e performadas entre as décadas de 1970 e 1980.

³⁰¹ BUARQUE, Chico. *Linha de Montagem*. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque: *Umas e outras*. Brasil: Universal Music, 1982. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Wxdd7TmfMmuDCmCzpPgox]. Acesso em: 06/2025.

³⁰² **ABC SINDICATO DOS METALÚRGICOS**. A remontagem do *Linha de Montagem*. 17 de abril de 2008. Disponível em: [https://smabc.org.br/a-remontagem-do-linha-de-montagem/]. Acesso em 06/2025.

construir e erguer uma coletividade humana, a união necessária quando a vida parece tomar desses sujeitos as suas esperanças nunca realizadas.

A coragem dos operários é explicitada, o bater de seu coração, a pedagogia popular mediante o abecedário capaz de instruí-lo; o pé no chão, fincado na realidade dos chãos de fábrica, está nos ritmos rápidos e no andamento festivo dos instrumentais sonoros que incitam os operários em estado de greve a manterem-se firmes; são figuras que não sabem exatamente o que desejam, o que é que esperam – assim como a espera angustiante dos compositores. No entanto, algo “vai passar por lá”, alguma coisa acontecerá à frente (no tempo) naqueles espaços da fábrica. Os traços de um operário reflexivo, como na década de 1960, retornam: ele pensa, trabalha para sustentar-se, tem o café e o pão como “alimentos companheiros”; a ideia de coletivismo e solidariedade entre os trabalhadores daquela linha paralisada é explicitada no verso em que as mãos são dadas, “irmão-irmão”: entre essas mãos³⁰³, o ferro e a ferragem, por certo, mas também a irmandade dos companheiros de luta, o calor de suas mãos em unidade.

Assim como em *Construção*, nos versos que seguem, a figura do operário torna-se parte do processo de labuta e confecção industrial, faz-se elemento capaz de construir, de unir e desunir; torna-se um elo entre a montagem e o motor: faz-se máquina, faz-se “engrenagente”, a peça da engrenagem que é o homem, o sujeito histórico consciente, a figura representada que, quando colocada em união, “sai maior”, dando ênfase aos sentimentos de coletividade entre os trabalhadores em luta; Buarque e Silva, como personagens dessa greve, inserem-se no andamento da canção como parte constitutiva dos ritmos e sonoridades que produzem o clima de intensidade criado pelos instrumentos de cordas e sopros, rápidos em seu andamento, além de um piano que dá a

³⁰³ Muitas das canções analisadas, como *Linha de Montagem*, inscrevem em seus versos as mãos operárias e camponesas em um duplo sentido político-ideológico: elas servem para arar a terra, bater o martelo, serrar a madeira, cavar a pedra, fazer a roda girar, semear os campos; por outro lado, à parte o manejo de instrumentos de trabalho, a prática laboral em si, existem os versos que “movimentam” essas mãos em outra direção. Os compositores das correntes regionais de renovação sonora, como Chico Buarque, mas não apenas, inserem as suas perspectivas coletivistas, solidárias e internacionalistas constitutivas dos mundos do trabalho na chave do conflito: elas estão unidas, irmanadas e integradas em lutas inúmeras. Nesta canção, a luta é a paralisação de uma linha de montagem, mas, como demonstro em outras análises (conferir na página 287), compositores mexicanos, chilenos, argentinos e cubanos também almejavam, através da canção, alcançar a união dessas classes em prol de sua emancipação, dando-lhes as mãos através do ato composicional e da criação da palavra-cantada.

base melódico-harmônica à canção, em contraste com a orquestra, que dá vida à canção *Linha de Montagem*. Os versos vêm e vão de acordo com o ritmo frenético da fábrica em estado de greve. O substrato do vivido, o impacto daquela realidade e da experiência do cotidiano autoritário em distensão são abraçados pelos compositores de maneira a se inserirem na ebulição social e política que assistiam de longe, como artistas. Para Antunes³⁰⁴, esses anos representaram

a volta da classe operária à cena política nacional, de onde, aliás, nunca saiu, mas que, especialmente após o desastre de 1968, teve sua atuação extremamente limitada e isolada, através de lutas esparsas dentro das fábricas. [...] é evidente, portanto, que as greves de maio de 78 resultaram de um árduo trabalho feito dentro de alguns sindicatos, especialmente o de São Bernardo, e o seu resultado foi uma magnífica vitória para a classe operária. Primeiro porque pegou os patrões de “calças curtas”, paralisando as atividades dentro das fábricas, da forma mais organizada, serena e madura possível. Segundo porque, ao serem vitoriosos, iniciaram uma luta profunda contra o arrocho salarial, pilar fundamental da ditadura instaurada no pós-64. (Antunes, 1980, p. 83-84)

Imerso no universo simbólico das paralisações, protestos e greves de trabalhadores da construção civil³⁰⁵ e das mais distintas empresas transnacionais ocorridas no final da ditadura militar brasileira³⁰⁶, Chico Buarque compõe o operário em estado de greve, não fazendo dele um subversivo da ordem capitalista como fizeram inúmeros compositores latino-americanos mas, com as “cabeças levantadas” e as “máquinas paradas”, os artistas dão à figura o direito à folga e à preguiça, pois, quem consegue, entre opressões e desigualdades, promover o desenvolvimento e o crescimento econômico de um

³⁰⁴ ANTUNES, Ricardo. **O que é sindicalismo**. São Paulo, ed. Brasiliense, 1980.

³⁰⁵ CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. **Estranhas catedrais**: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988. Niterói: Editora da UFF, 2014.

³⁰⁶ A aproximação de Chico Buarque com as forças de esquerda constituídas no Brasil entre as décadas de 1950 e 1970, principalmente, deu-se através de canais e órgãos culturais, festividades eleitorais e shows beneficentes em prol de causas inúmeras, como a defesa da organização operária-sindical, a relação com sujeitos considerados subversivos da ordem e do regime, além de uma clara contraposição aos ideais conservadores e ufanistas daquele período. Grande parte da compreensão do compositor a respeito do Brasil e da sensibilidade para com a realidade social e política, para com as figuras populares inscritas em seu repertório, originou-se dos trabalhos de seu pai, Sérgio Buarque de Hollanda, primordialmente. No entanto, Buarque seguiu seu próprio caminho artístico-intelectual. De acordo com Regina Zappa, biógrafa do autor, “a verdade é que Chico nunca se deixou rotular e repudiava os papéis que exigiam que desempenhasse e que eram cobrados, sobretudo pela mídia” (2016, p.159). No documentário, “Chico: Artista Brasileiro”, ele afirmou que “tudo que pudesse fazer para não pegar em armas, fiz”. A amizade pessoal que estabeleceu com o metalúrgico Luiz Inácio Lula da Silva, por exemplo, aproximou-o ainda mais do futuro Partido dos Trabalhadores (PT), fundado no início da década de 1980, assim como a relação igualmente próxima desse partido com outras figuras da canção popular brasileira, como o tropicalista Gilberto Gil (futuro Ministro da Cultura de Lula).

país, consegue erguer as mãos, e finalmente paralisá-las: *pois, quem toca o trem pra frente/ também de repente, pode o trem parar*. Com o trem parado, a linha de montagem desligada, os operários têm para si o seu “dia de pesca”.

Nos versos, Chico Buarque não sabe ao certo o que será dessa paralisação, das greves em andamento, mas percebe-as na composição com olhares esperançosos. Sabe e repete os versos de antes: o que é que aconteça, algo vai passar por lá. alguma coisa há de acontecer neste imenso *moinho de gastar gentes* denunciado por Buarque e Silva, mas imputando àquele momento toques menos sombrios: os operários, essa *gente* gasta pelo sistema econômico que *conhece a prensa/ a brasa da fornalha/ o guincho do esmeril*, é a mesma classe que carrega nas costas *essa tralha imensa chamada Brasil*. Na canção, regressam às greves de operários ocorridas nas cidades paulistas de São Bernardo, São Caetano, Santo André e Diadema, e, como forma de imbricar-se na composição, mandam um recado aos trabalhadores: dia desses, quando forem, me chame/ para tomar um *mé* (a cachacinha) – o que ocorria entre encontros e desencontros nos turnos da boemia, principalmente com um metalúrgico amigo, Lula da Silva, ou outras figuras do universo cultural e político desses anos³⁰⁷.

No início da década de 1970, não foi apenas Chico Buarque que compôs o pânico e a atonia da multidão pelo despertar, clamando para que, de fato, isto viesse a ocorrer. O temor da classe artística comprometida com mudanças e transformações sociais, e dos compositores e músicos engajados no geral, era como sobreviver e atuar em um continente grassado por regimes autoritários, censores e vigilantes como aqueles experimentados no Cone Sul. Como disse o diretor de teatro Augusto Boal, criava-se um produto da cultura, com grande alegria, dentro de um universo sombrio e de grande angústia³⁰⁸. E o temor era real. Os artistas engajados viveram, em algum momento de suas biografias, a experiência da censura, da perseguição e da intimidação por parte das forças de segurança e repressão, além do desterro para outros locais, fugidos ou autoexilados. Eles entendiam que aquele momento, especialmente a década de 1970, era sensível. No limite, corriam riscos de vida. No entanto, esses riscos

³⁰⁷ ZAPPA, Regina. **Chico Buarque Para Todos**. Rio de Janeiro, ed. Ímã, 2016.

³⁰⁸ **CHICO: Artista Brasileiro**. Direção: Miguel Faria Jr. Brasil, 2015. DVD (90min).

não pairavam apenas sobre as cabeças daquelas criaturas sensíveis consideradas artistas de protesto.

3.1.7 SOY LOCO POR TI, AMERICA: DIGRESSÃO TROPICALISTA

Uma importante digressão se impõe como necessária ao abordar a Música Popular Brasileira nesta conjuntura: outros artistas igualmente engajados, ligados à sigla que mais tarde se ramificaria de maneira irrefreável, a MPB, defrontaram-se com a realidade das figuras populares e dos mundos do trabalho no Brasil, alimentados pela inserção cada vez mais presente da indústria fonográfica que avançava pelo território, mas igualmente pelos festivais televisivos, pelos encontros e diálogos entre essa comunidade de figuras que reflexionavam e pensavam musicalmente, propondo uma canção que interviesse nos acontecimentos políticos e culturais daquele momento, como fora o caso dos tropicalistas.

Favaretto explica as singularidades do Tropicalismo, movimento se que diferenciava do que se entendia à época como canção de protesto. Segundo o autor, a canção tropicalista caracterizava-se por fazer incidir a crítica social e política diretamente na estrutura da canção, naquilo que seria o seu constructo poético para além de um conteúdo engajado explícito, propondo a “construção de imagens que alegorizavam aspectos emblemáticos da história, das culturas e das artes no Brasil”³⁰⁹, articulando o seu engajamento e crítica às nossas indeterminações – uma crítica à modernidade, por certo – em meio ao anseio (ou método) antropofágico de alimentar-se delas, alterando as suas concepções primevas e subvertendo-as, perceptível no ato composicional peculiar de figuras como Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Aponto para o movimento tropicalista quando me deparo com *Parque Industrial*, décima faixa do álbum “Grande Liquidação”³¹⁰, de 1968, do compositor e músico baiano Antônio José Santana Martins, o Tom Zé, figura integrante daquele movimento ainda em seu nascedouro. Nessa canção,

³⁰⁹ FAVARETTO, Celso. O Tropicalismo e a crítica da canção. **Revista USP**. São Paulo • n. 111 • p. 117-124 • outubro/novembro/dezembro 2016.

³¹⁰ ZÉ, Tom. Parque Industrial. In: Grande Liquidação. Brasil, Artistas Unidos, 1968. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5WfIZe3ojy446i21ItXAJ6>]. Acesso em: 06/2025.

diferente de *Linha de Montagem*, na qual o ritmo é teatral, orquestral, organiza-se e volta a se atrapalhar no andamento da canção, as sonoridades impostas pelo baiano tomam um ritmo desordenado e desafinado em *Parque Industrial*, com a simulação de um caótico ambiente industrial. A gravação de 1968, que já fora interpretada por Gilberto Gil, Caetano Veloso³¹¹ e Gal Costa juntamente com Tom Zé, figuras artísticas que não estavam inseridas naquele nicho compreendido como canção de protesto, porém não ficaram imunes ao fator popular (Squeff, Wisnik; 1982), à inserção de elementos que remetiam ao povo e à constante busca pela identidade nacional desses sujeitos, como ocorre em outras regiões da América Latina. Diferentemente dos artistas brasileiros até o momento abordados, eles pertenciam ao universo tropicalista interrompido pelo autoritarismo, a censura e o exílio imposto pela ditadura militar.

Entre as sonoridades características de uma banda-fanfarra, com falas soltas e desconexas em tons sarcásticos, a figura clássica do operário não aparece como protagonista ou figura central, mas sim o seu espaço de trabalho, os chãos da fábrica que ganham ares protagonistas. No caso, as estruturas de um parque industrial onde as fábricas, de escritórios a barracões, são erguidas e movidas pelas classes de trabalhadoras urbanas, ganhando significados satíricos ao incluí-la no chamado “sonho brasileiro” do progresso nacional a partir dos saltos de desenvolvimento de sua indústria. Como uma de suas características marcantes, o baiano usará do humor ácido como uma “arma espiritual” contra os censores e os ideais da ditadura. Nas palavras de Tom Zé³¹²:

³¹¹ Os tropicalistas, à sua maneira, não estavam distanciados do espírito latino-americano/internacionalista que acometeu os artistas engajados pertencentes aos novos cancioneros, como apontou Favaretto (2016). A canção *Soy Loco Por Ti América*, composta por Caetano Veloso como décima faixa de seu primeiro álbum, “Caetano Veloso”, de 1967, realiza uma ode ao continente e aos seus povos. Frente à palavra-cantada escrutinada até o momento, explícitas são as semelhanças com as composições hispano-americanas dedicadas a dignificar os elementos que remetem às paisagens do continente e às suas gentes, como a “mulher praieira”, o soldado independentista cubano José Martí, o “céu como bandeira”, os seus “rios, canções, o medo”, além do “povo que arde” nos trópicos, acometidos não apenas pelo calor, mas pelas brutalidades políticas cotidianas. Não obstante, Che Guevara é implicitamente nominado, como apontou Marcelo Ridenti (2000) em sua breve análise da canção, quando Caetano Veloso exprime “o nome do homem morto/ já não pode dizê-lo quem sabe”. Em pleno ano de seu assassinato, Guevara é composto em simbiose com o povo latino-americano na canção. As figuras da mulher camponesa e da guerrilheira aparecem nos versos do tropicalista entre paixões e romances, saudades e soluços – nos braços de quem queira o compositor.

³¹² **BRASIL DE FATO.** Tom Zé conta como combateu ditadura com humor: 'Nunca deixei de lidar com o que me espanta'. 28 de novembro de 2023. Disponível em: ><https://www.brasildefato.com.br/podcast/bem-viver/2023/11/28/tom-ze-Conta-como-combateu-ditadura-com-humor-nunca-deixei-de-lidar-com-o-que-me-espanta/>>. Acesso em: 06/2025.

Enquanto todo mundo que falava, falava muito grosso, porque tinha que ser muito homem para poder ser contra a ditadura. [...] eu nunca achei isso. Como é que eu vou imitar um negócio que tem um mal humor filho da mãe? Existe mal humor pior que o da ditadura? (Tom Zé, 2023)

Nos versos iniciais de *Parque Industrial*, símbolos pátrios e ufanistas são compostos com base em uma crítica satírica ao funcionamento maquínico do mundo do trabalho, da indústria e da produção de bens duráveis – *somente requeutar e usar*, por que é *made, made, made in Brazil* –, remetendo o ouvinte às ideias de que o que é produzido nacionalmente é, por essência, bom, como crítica aos produtos homogeneizantes advindos do estrangeiro. Como um fruto do movimento tropicalista, a canção não tem pretensões políticas de agitação ou militância, mas trata o tema de maneira a conscientizar e complexificar o mundo do trabalho e o cotidiano de consumo do povo comum, dos trabalhadores brasileiros, aqueles que estão inseridos no modo de produção capitalista formando a sua enorme base industrial, muitas vezes impossibilitados de adquirir os mesmos bens que produzem nas fábricas, cotidianamente, com as suas próprias mãos.

A leitura econômica de que o investimento massivo na industrialização do país tornaria resolvido, quase que magicamente, os dilemas estruturais e as mazelas sociais recai nos versos *retocai o céu de anil/ bandeiras no cordão/ grande festa em toda a nação*, nos quais, de maneira satírica, o compositor baiano enfrenta a simbologia ufanista da ditadura militar. Na construção desses versos, elementos de ironia, como a ideia central de um pujante avanço industrial em meio ao subdesenvolvimento, instante politicamente calculado que viria trazer nossa redenção final, não passam despercebidos pelo baiano. E, não obstante, a letra evoca elementos constitutivos do modo de produção capitalista, como as garotas-propaganda coladas nas paredes, a aeromoça e ternura no cartaz, publicidades expostas ao público consumidor comum. O pedestre, ao atentar-se para a propaganda nas ruas incitando o ato do consumo, alegra-se: *minha alegria num instante se refaz*.

O brasileiro teria, frente a essa necessidade de consumo³¹³, um sorriso engarrafadão, vindo pronto e tabelado. No entanto, não precisaria se preocupar, ancora-se a letra na ironia, pois é somente requeimar e usar esse sorriso cotidiano frente ao modo de produção movido pelos parques industriais: sorriso este que se encaixa como uma máscara frente à crueza da realidade. Não obstante, a canção remete a uma ideia de que o que se produz em solo nacional é válido, então, mesmo que aceitemos o nacionalismo incutido pelo regime, com suas bandeiras e orações, o progresso parece espreitar toda a nação. Uma crítica aberta à alienação da realidade e das relações materiais, sociais e políticas em que viveria o cidadão comum. Para tal, tanto o regime ditatorial como o modo de produção trariam a redenção a este povo.

Tom Zé enfrenta, concomitantemente, o moralismo cultivado pela censura, veiculado por impressos empresariais e até mesmo populares: *a revista moralista/ traz uma lista dos pecados da vedete*, canta o baiano. Os jornais e suas notícias são compostos como banco de sangue, encadernados e que já vêm prontos e tabelados para folhear e usar³¹⁴. Essa crítica ao nacionalismo à direita e à esquerda ganha vida em *Parque Industrial* como crítica explícita ao supérfluo, ao consumo desenfreado, às ilusões gestadas dentro do mundo do trabalho de maneira geral face às contradições de ambos os espectros ideológicos em disputa. Essa crítica às contradições do cotidiano e do universo da política desembocam no sentimento de desencantamento com a realidade e o mundo, que vem pelas próprias forças políticas que prometeram transformá-la – sentimento inscrito nos versos de *Senhor Cidadão: o cidadão, que vida*

³¹³ Quanto ao tema da “alienação” perante a realidade e os acontecimentos que se desenrolavam no Brasil e no mundo (assunto caro aos artistas engajados à época), as figuras inscritas nos versos de *Parque Industrial*, por Tom Zé, assemelham-se muito aos sujeitos que acordam cedo para trabalhar, mas “são tapeados desde as cinco da manhã”, versos da canção *João da Silva*, segunda faixa do Compacto da União Nacional dos Estudantes (UNE), lançado em 1961. Com ritmo alegre e satírico, enquanto os produtos industrializados (vindos do estrangeiro) grassam no cotidiano do cidadão comum, em sua mesa, em seu chuveiro e no ato de transportar-se ao emprego – “*Com Palmolive/ Ao chuveiro dá combate/ Usa Colgate/ Faz a barba com Gillette/ Põe Água Velva/ Paga royalty da fome/ No pão que come/ Ao leite em pó com Nescafé*” –, ele permanece alheio às ondulações de preços, à repressão, aos exílios e detenções, assim como fatos de ordem internacional: “*ele é nacionalista/ De um modo diferente/ Pois toma rum com Coca-cola/ E tudo esquece*”.

³¹⁴ De frente aquele momento de ebulição, a impressão que se tem é a semelhança com os versos de Caetano Veloso compostos em “Alegria, Alegria”, de 1967: “o sol nas bancas de revista/ Me enchem de alegria e preguiça/ Quem lê tanta notícia? Eu vou”, como se as transformações técnicas, científicas e industriais estivessem ocorrendo de forma acelerada e a quantidade de informações disponíveis já estivesse cansando o cidadão médio, assim como o artista, igualmente.

amarga/ que vida amarga/ Senhor cidadão/ Eu quero saber, eu quero saber/ Com quanto quilos de medo/ Com quantos quilos de medo/ se faz uma tradição, gravou Tom Zé alguns anos depois de *Parque Industrial*, como sexta faixa do álbum “Tom Zé: Se o caso é chorar”, em 1972.

Nesta toada, em reflexão pertinente a respeito do movimento tropicalista, em detrimento (para não dizer antagônico) aos artistas de protesto daquele momento, Favaretto atenta-se para a maneira como essas canções eram compostas e a forma como os artistas encaravam a realidade histórica de seu tempo. Para o autor³¹⁵, os “conteúdos políticos e sociais” presentes na composição de *Parque Industrial*, canção tropicalista, diferiam-se das canções engajadas que desembocavam no universo do político a partir da chave do engajamento, como proposta por Napolitano (2011):

Para uma visada da música popular, e da arte em geral, interessada na comunicação de conteúdos políticos, sociais, morais e artísticos, ou seja, para uma visão ideológica que apostasse em alguma espécie de instrumentalização da arte, tendo em vista, por exemplo, a sua importância para a transformação social, mais ou menos imediata, as músicas tropicalistas não seriam satisfatórias, pois os seus processos de construção e de elaboração dos temas não poderiam ser acessíveis, não servindo para efeitos de mobilização política. (Favaretto, 1996, p.121)

Ficam claros os apontamentos de Favaretto a partir de Contier³¹⁶, ao remeter à distância entre tropicalistas e bossa-novistas de esquerda³¹⁷ – o nicho que se aglutinou a partir dos cantores de protesto (Contier, 1982) –, quando escrutina uma outra canção que também remete aos espaços de labuta e aos chãos da fábrica, cenário constante nas composições analisadas, dotadas de elementos e símbolos diversos e compartilhados por tais autores. No entanto,

³¹⁵ FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

³¹⁶ CONTIER, Arnaldo. O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós-graduação em Edu. Arte e História da Cultura**. São Paulo, v.3, n1, p.135-159, 2003.

³¹⁷ O movimento bossanovista, como todo movimento cultural, é permeado de significações, ondulações e uma diversidade de sujeitos que agem, uns mais ativos que outros, mas não menos importantes na construção desse instante histórico de transformações estéticas - e musicais – inquietantes no Brasil da passagem da década de 1950 para 1960. A este respeito, penso de acordo com Luiz Tatit: “uma coisa é a bossa nova como movimento musical – caracterizado como intervenção ‘intensa’ – que durou por volta de cinco anos (1958 a 1963), criou um estilo de canção, um estilo de artista e até um modo de ser que virou marca nacional de civilidade, de avanço ideológico e de originalidade. Outra coisa é a bossa nova ‘extensa’ que se propagou pelas décadas seguintes, atravessou o milênio, e que tem por objetivo nada menos que a construção da ‘canção absoluta’, aquela que traz dentro de si um pouco de todas as outras compostas no país” (2004, p.177).

retorno agora ao nicho principal, onde o espaço da *Fábrica* ganha contornos melhor delineados, advindos de Sérgio Ricardo.

3.1.8 RETORNO AO NICHOS DE PROTESTO

A canção *A Fábrica*, do compositor e músico Sérgio Ricardo³¹⁸, como primeira faixa do álbum “Um Sr. Talento”³¹⁹, de 1967, evidencia a mudança de estágios e a conscientização e engajamento desenvolvidas dentro da Música Popular Brasileira, quando a Bossa Nova deixa de ser indiferente e descompromissada para determinados artistas no tocante ao seu conteúdo, à mensagem de suas canções, mas sem relegar sua triagem estética, os ritmos e as maneiras de tocar que remetiam ao dedilhar de João Gilberto e que revolucionaram as formulações básicas da canção popular brasileira, por certo, entre os fins da década de 1950 e início de 1960. Quanto ao conteúdo, composições que versam relações amorosas entre a figura do trabalhador e de sua amada, uma mulher que geralmente faz parte deste mesmo cenário ou está inserida no âmbito do trabalho doméstico como uma trabalhadora do lar, sempre à espera de seu amado, ganham destaque nos versos de *A Fábrica*, como ocorre nas canções *Te Recuerdo Amanda* (1969), de Victor Jara, ou *Primeiro de Maio* (1976), de Chico Buarque e Milton Nascimento.

Na composição de Sérgio Ricardo, uma cantiga com andamento e sonoridades leves, com tons brincalhões no ritmo dos acordes e da entoação bossanovistas, as figuras compostas dos dois amantes surgem em um cenário onde o cotidiano material do trabalhador, com seus baixos salários e a miséria diária, passa a ser a temática central para além do romance em si. Sérgio

³¹⁸ Nascido em Marília, São Paulo, em 1932, Sérgio Ricardo foi ator, músico, cineasta, compositor e escritor. Lembrado pelo episódio de revolta contra a platéia que o viajava em 1967, no III Festival da Record, vinculou-se ao Centro Popular de Cultura (CPC/UNE) juntamente com Carlos Lyra e outros artistas ainda em 1964, momento em que o bossanovismo nacionalista, ou “de esquerda”, ganhava destaque. Para além das canções filtradas, é relevante apontar para a composição *Calabouço*, faixa do álbum “Piri, Fred, Cássio, Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo”, lançado em 1973, feita em homenagem ao estudante Edson Luís, assassinado no restaurante do Calabouço (RJ), em 1968.

³¹⁹ RICARDO, Sérgio. *A Fábrica*. In: **Um Sr. de Talento**. Brasil, Elenco, 1961. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3LR5kCD6aBEWRnoXIP2miu>]. Acesso em: 06/2025.

Ricardo³²⁰ insere nos versos um tom denunciante, com elementos de crítica social e política brandas, sem o explícito engajamento que outras figuras imputariam em suas letras neste momento. Nela, o compositor evoca a singeleza das composições da Bossa Nova a partir de um jogo de palavras infantilizado: *a fábrica faz assim Tic-tic plim/ Tic-tic plim plom/ Tic-tic plim/ Tic-tic plim plom*, mas, aos poucos, no andamento rápido da canção, vão surgindo elementos de crítica quando se insere a figura do operário fabril nos versos. Portanto, para se viver é preciso de uma mulher. A assertiva retorna para o trabalhador enamorado quando os versos desnudam as probabilidades de seu amor vingar. Para que permaneçam juntos, a figura feminina precisaria de um homem com finanças estáveis: *como é que uma mulher vai viver/ com um homem sem vintém*, questiona o compositor carioca. A figura protagonista, o operário fabril, entende que, para conquistar a sua amada, precisaria, enfim, trabalhar. Nos versos, o operário se esforça, *dá um duro danado/ apertando parafuso pra lá e pra cá*, em uma rotina, aparentemente, exaustiva.

Na canção, o ato de trabalhar não tem propósito aparente: a figura faz aquilo que ordenam os seus patrões. No final, o operário, mesmo trabalhando duro e cotidianamente, tem apenas o seu carinho para dar à mulher amada: *carinho é tudo o que eu tenho pra lhe dar*. No correr da faixa, os versos desnudam os sonhos e aspirações do trabalhador, daquilo que não possui, mas que gostaria de possuir. Ele almeja o fim de seu aluguel – *que não se tinha mais que pagar o aluguel* –, uma boa comida na mesa – *que se comia bife, batata e até pastel* – e que era *dono de uma roda gigante e carrossel*. Aqui, há uma semelhança narrativa com *Pedro Pedreiro* (1966), de Buarque de Hollanda, canção na qual o operário da construção civil aspira a uma outra vida, onde a falta do vintém o faz ir ficando para trás em uma espera eterna por algum tipo de progresso para si e a sua família. Em *A Fábrica*, no entanto, o operário aspira a algo que o pedreiro de Buarque já possui: o fruto do amor com sua *morena*, uma filha, que nos versos cantados entre os apitos da fábrica (*tic-tic plim plom*) seria *uma menininha cheirosa e parecida com nós dois*. Neste instante, caminhando para os versos finais, o compositor interrompe o sonho “sonhado” pelo operário,

³²⁰ Neste momento, entre 1964 e 1966, participou ativamente da construção de trilhas sonoras para longas metragens produzidos pelos cineastas do Cinema Novo, como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, dirigido por Glauber Rocha – um tropicalista elevado à décima potência.

o amor pela amada e por todas as coisas que não possui, pois a *danada da fábrica apitou*. O trabalhador, enfim, acorda: *acordei, acordei e vim trabalhar, mas acordei*, interrompendo neste cenário onírico as imagens de uma outra vida – vida esta que, talvez, nunca chegue a vivenciar de fato.

Sérgio Ricardo, uma vez mais, entrelaça em um romance pesaroso e intenso as figuras trabalhadoras e apaixonadas em *Canto de Amor Armado*³²¹, como quinta faixa do álbum “Arrebentação”, lançado em 1971. As canções entoadas pelo artista, no entanto, tomam distância do bossanovismo de sua primeira fase intensa – e intimista – ainda sob os acordes e ritmos gilbertianos. Nos versos da canção, as figuras do pescador e do plantador são inscritas em uma entoação lamuriosa e amarga, como versa o compositor na palavra-cantada, acompanhada de uma orquestra que garante amplidão do vocal do artista e potencializa a mensagem de sua composição com o andamento da canção. Entre os céus incendiados refletidos nas vermelhas ondas do mar, Ricardo compõe um cenário lúgubre, tornando-se um pescador e enredando a sua amada, cantando lendas e encantos: *feitiços, quebrantos/ Do marmarejar*. Adiante, se fosse Sérgio Ricardo um plantador, um campesino, acalentava a sua amada com uma flor *colhida nos pés dos versos/ dos cantos dispersos/ do sertanejar*. O cotidiano autoritário imposto pela ditadura militar e a realidade histórica do continente são refletidos nos versos de *Canto de Amor Armado*. Nos versos finais, existe um amargor que o ronda, “que o asfalto rumorejou”: há uma guerra crescente, e igualmente armado está o artista, mas “armado eu vim só de amor”, entoa Sérgio Ricardo com tons entristecidos. Se há um amor armado, frenético e angustiante com sabor amargo na boca, ele almeja livrar-se dele, deixá-la ir para, enfim, encontrar a paz: *tem minha oferenda/ forma colar, rosa e renda/ destrás conchas presas prenda/ minhas relíquias de paz*.

Ao escrever sobre o movimento bossanovista, Luis Tatit elenca Sérgio Ricardo e outras figuras de proa como Carlos Lyra e Nara Leão como pertencentes à “primeira bossa nova” ou à chamada “intensa” bossa nova. Passados os anos dourados (1958-1964), o movimento foi se adaptando “aos anseios ideológicos da época, que conduziam boa parte da classe artística para

³²¹ RICARDO, Sérgio. Canto de Amor Armado. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: Arrebentação. Brasil: Odeon, 1971. Disponível em [https://open.spotify.com/intl-pt/track/76AFvLv1nGXhEgGcwDthz]. Acesso em: 06/2025.

os temas ‘raíz’ e para as reivindicações sociais” (Tatit, 2004, p. 178). Sobre esse grupo de artistas e seus posicionamentos, o autor escreve de maneira semelhante às memórias de Chico Buarque, figura que se fez músico nos fins dessa primeira fase intensa:

Vinícius passou a produzir afro-sambas com Baden Powell, Nara Leão liderou a temporada do show *Opinião* com Zé Kéti e João do Vale, Carlos Lyra compôs a *Canção do Subdesenvolvido* e *Pau de Arara*, Sérgio Ricardo lançou *Esse Mundo é Meu*, surgiram Edu Lobo, Geraldo Vandré e, com a chegada fulminante de Elis Regina, consolidou-se a chamada MPB. (2004, p. 178)

Buarque de Hollanda rememora, em entrevista à Zuza Homem de Melo, em 2021³²², uma cronologia semelhante à citação de Tatit, abordando o desgaste da canção de protesto na sua perspectiva. Tatit e Buarque refletem, aqui, sobre os mesmos personagens e cenários históricos, abordando as transformações ocorridas dentro do campo musical brasileiro que desembocou na famosa sigla MPB, sigla esta que seria transformada, de acordo com Zappa, na “inimiga número um da ditadura militar” (Tatit, 2004, p. 100). Neste confronto de temporalidades e do seu choque, o apagamento e surgimento de novos instantes de possibilidades, aquilo que permanece e é digerido, reconfigurado e transformado em subprodutos, como falou Buarque, transforma-se para além das estanques datas de um calendário, o compositor carioca aponta que a canção engajada teve vida curta e logo foi desgastada pelas imposições da ditadura, mas tanto a influência estética do movimento bossanovista como o engajamento político de seus artistas de protesto, sujeitos ligados às fases distintas da Bossa Nova, produziram composições carregadas pelo fator popular que escreve Miguel Wisnik (1982), no compromisso pelo destino e na busca por esse povo brasileiro – e latino-americano –, mesmo sob o obscurantismo autoritário das forças militares.

Nesta toada, explícito dois compositores e artistas cariocas deste meio, Carlos Lyra e, novamente, Sergio Ricardo, em composições que parecem dialogar entre si na busca e reconhecimento deste povo. Ricardo, em 1967, canta *A Praça é do Povo*, como faixa introdutória do álbum “A Grande Música de

³²² **YOUTUBE.** Muito Prazer, Meu Primeiro Disco: Chico Buarque de Hollanda • Chico Buarque. SESC Pinheiros, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DKbwy8mo0Xk&t=2626s>. Acesso em: set, 2025.

Sergio Ricardo”³²³. Já Carlos Lyra canta *Afro-Latino*, composição de 1972, inserido no álbum *Eu & Elas*³²⁴. A praça, o espaço público dos transeuntes e cidadãos, das feiras e das trocas, das festividades e dos desfiles, das gentes anônimas e dos *humilhados do parque com os seus jornais*, como cantou Belchior (1976), sujeitos de todas as estirpes, é o lugar-comum que a cantiga de Sérgio Ricardo evidencia dentro de uma realidade autoritária, dada a instauração da ditadura militar brasileira e a sua máquina repressiva em funcionamento. Acomodar-se nas esquinas e agrupar-se nas vielas dos espaços públicos poderia ser um risco, caindo nas mãos das forças de segurança e repressão e, quando não, do empoderado guarda da esquina (não por acaso o surgimento do grupo *Clube da Esquina*, em Belo Horizonte).

Com um ritmo e andamento alegres, com sonoridades das fanfarras que rememoram as bandas de coreto – *a praça é do povo, como o céu é do Condor* –, a canção denota a relação Brasil-América Latina de maneira exitosa, recuperando o signo do temido pássaro andino, o condor: como este pássaro tem o céu todo para si, o povo detém e é o verdadeiro dono do espaço público. Nos versos, o compositor parece incitar este povo a caminhar e permanecer nessa praça, unido neste espaço, mas em festividade, quando *até o mar se levanta* e a ordem das coisas se altera. Já na composição de Carlos Lyra, o sujeito afro-latino, o sujeito latino-americano *parece que vai, mas não vai e tropeça que cai, mas não cai*. Há tropeços e descaminhos nesse trilhar pela emancipação, unidade e na tomada de consciência. Já o mar aparece em ambas as composições como signo poético de vastidão, força e potência – como a “enchente amazônia” e a “explosão atlântica” da *Rosa dos Ventos* de Buarque de Hollanda. Se, na canção de Sérgio Ricardo, unido e fortalecido nesta praça, *até o mar se levanta*, o povo parece *esperar as viradas do tempo do mar* (o momento da ruptura) na canção de Lyra. O otimismo e a descrença caminham juntos nessas composições, enquanto os artistas esperam que o povo faça a “roda do mundo girar”.

³²³ RICARDO, Sergio. A praça é do povo. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: **A grande música de Sérgio Ricardo**. Brasil, Phillips, 1967. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/2edSDicfMm0Q2rpUqqQWx2]. Acesso em: 06/2025.

³²⁴ LYRA, Carlos. **Eu & Elas**. Intérprete: Carlos Lyra. Brasil, Phillips 1972. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/48IIIXX8zCXniGx7WFOhEa]. Acesso em 06/2025.

Compositores brasileiros como Sérgio Ricardo e Chico Buarque, originários de uma classe média intelectualizada e universitária, reconheciam a sua posição social e seus privilégios de classe e raça, assim como reconheciam e atentavam-se para a necessidade de aproximar-se dessas gentes comuns e ordinárias. Buscavam nas figuras do povo a fonte de sua criatividade, ansiados por uma transformação radical daquela realidade: *canto para a classe A/ Canto para a classe B/ Cantoria popular/ Que não é nem A nem B/ Cujá fonte está no povo/ Onde eu vou buscar o novo/ E aprender meu B-A-BA*³²⁵. Esse povo, como se percebe através das canções e da bibliografia em diálogo, integra diferentes atores sociais subalternizados pertencentes ao caldeirão miscigenado latino-americano, que se constituía também como uma categoria histórica a ser compreendida por esses artistas-intelectuais. Agora, se o espaço das fábricas foi o norte até o momento, as paisagens do Brasil profundo e agrário ganham destaque entre a poeira do chão batido, as fazendas e latifúndios e a composição do trabalhador rural, da figura campesina que surge no horizonte.

Em 1986, já na década de declínio da Nova Canção Latino-Americana, Mercedes Sosa, Milton Nascimento e León Gieco lançam o álbum “Corazón Americano: El gran concierto”³²⁶, reunindo³²⁷ não apenas três artistas conhecidos por suas trajetórias engajadas dentro do universo cultural e político latino-americano, mas também recuperando composições bastante conhecidas do público, como *Cio da Terra* (1976) composta por Chico Buarque de Hollanda e Milton Nascimento. A faixa, que aparece primeiramente no álbum brasileiro “Geraes”, como muitas do repertório da Música Popular Brasileira e da Nova Canção de maneira geral, explicita em sua tematização central a questão da terra e a relação do campesino com o seu território, de prontidão a semear e a lavrar – mas não apenas. Junto com Buarque, “Milton Nascimento havia feito a

³²⁵ RICARDO, Sérgio. Vou Renovar. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo. Brasil, Continental, 1973. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6yhZjBHLdouxHvAf0qMFv]. Acesso em: 06/2025.

³²⁶ SOSA, Mercedes; NASCIMENTO, Milton; GIECO, León. Corazón Americano. Argentina, Phillips, 1986. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/4Rq7IfvTdpx1jNTkLkEXZS]. Acesso em: 06/2025.

³²⁷ Mercedes Sosa reencontraria os mesmos amigos brasileiros também no ano de 1986, no programa televisivo “Chico & Caetano”, da TV Globo, quando se apresentou ao lado de Gal Costa, juntamente com Milton Nascimento e a dupla anfitriã, performando juntos a canção “Volver a Los 17”, composição da chilena Violeta Parra.

música pensando nos cantos das mulheres camponesas do Vale do Rio Doce que trabalham na colheita de algodão”, explica Wagner Homem³²⁸ (p. 161).

Não por acaso, o álbum do artista mineiro carrega diferentes faixas que abordam a temática agrária, o cotidiano dos interiores, os elementos constitutivos do mundo natural, de sua fauna e flora, além de uma apreensão lírica da ruralidade mineira que projeta-se para além das fazendas, das serras e planaltos de Minas Gerais rumo às regiões profundas da América Latina – como observado no *gran* concerto que realizou oito anos depois no estádio de futebol Vélez Sarsfield, em Buenos Aires, com a tucumana Mercedes Sosa. Na versão inserida no álbum “Geraes”, como sua última faixa, *Cio da Terra* inicia com o clássico dedilhar de um violão ibérico e ritmos de percussão onde são inseridas múltiplas sonoridades de chocalhos juntamente com os conhecidos falsetes *miltonianos*, de uma voz melódica que se destaca no coro das vozes coletivas ao fundo, característica de Milton Nascimento, interpretada na gravação com Chico Buarque de Hollanda.

Nos versos iniciais da canção, a labuta na terra, o ato de *debulhar o milho/ recolher cada bago do trigo* une-se a uma perspectiva de fartura que virá, do fazimento de uma refeição ao forjá-la no milagre do pão, e, com isso, “se fartar de pão”. O mesmo ato se constrói no ato composicional ao *decepar a cana/ recolher a garapa da cana e dela roubar a doçura do mel*, para ao fim, “se lambuzar de mel”. A relação daquele sujeito que semeia com a terra, que afaga essa terra – o camponês que nela trabalha –, vai ganhando outros contornos que o ato da labuta em si, apontando uma afinidade intrincada de desejos e afetos com aquela paisagem natural: *afagar a terra/ conhecer os desejos da terra/ cio da terra, propicia estação/ de fecundar o chão*. Os versos vão repetindo-se e ganhando potência no momento em que as vozes de um coro se unem aos vocais de Chico Buarque e Milton Nascimento: no andamento da faixa, os compositores inscrevem nela a relação íntima do trabalhador rural com o seu meio de subsistência, em atos que se sobressaem à prática cotidiana de debulhar o milho para confeccionar o pão ou decepar a cana para produzir o açúcar, um ímpeto de desejos carnaais entre o camponês e esse pedaço de terra.

³²⁸ HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

Não seria por um acaso que Mercedes Sosa cantaria essa mesma canção no concerto de 1986, em Buenos Aires, com Milton Nascimento e León Gieco, assim como interpretaria e regravaria *Cio da Terra* para outros compactos e álbuns seus, como o póstumo “Y Seguí Cantando: Canciones Censuradas e Inéditas”³²⁹, onde a sua face séria estampada no álbum está acompanhada de uma faixa vermelha com a palavra “censurada” em destaque. A relação de parceria e amizade entre Mercedes Sosa e Milton Nascimento já era percebida no ano de lançamento do álbum “Geraes”: ambos cantam *Volver a Los 17*, terceira faixa de um álbum que ecoou os versos de Violeta Parra dos interiores de Minas Gerais para as profundidades do continente. Em “Geraes”, composições como *Fazenda*, *Calix Bento* e *Caldeira* evidenciam a aproximação dos artistas com a questão da terra, com os cenários dos interiores de um país agrário, o espaço das fazendas, da semeadura e a relação existencial dos sujeitos com o território e a natureza.

Em consonância, apreendiam criticamente a realidade experimentada pelo Brasil no ano de 1976, assim como aquela experimentada pela Argentina e por outros países do Cone Sul sob as ditaduras militares. Canções como *Primeiro de Maio* e *O que será (à Flor da Pele) – o que não tem vergonha, nem nunca terá/ o que não tem governo, nem nunca terá* –, em parceria com Chico Buarque, desdobravam a angústia dos artistas perante o autoritarismo e a percepção que tinham da violência perpetrada contra o restante do que entendiam e idealizavam ser o povo brasileiro dos interiores, ou aquilo que entendiam ser este povo na sua totalidade.

Como o repertório de canções filtradas evidência, a preocupação com a questão da terra e a inscrição da figura camponesa em suas composições era candente. Se esses artistas se defrontavam criticamente com o passado brasileiro e latino-americano, eles percebiam e sentiam a temática como socialmente sensível, presente de maneira perene nas dinâmicas social e política do país, como Otavio Ianni³³⁰ expressa, se colocarmos os dados em seu panorama mais amplo, “constatamos que a história brasileira tem sido

³²⁹ Este álbum, lançado em 2011 como uma homenagem póstuma à tucumana, contém canções conhecidas compostas por artistas da Nova Canção, como “San Vicente”, de Milton Nascimento, “Gente Humilde”, de Chico Buarque e Vinícius de Moraes, “Sueño Con Serpientes”, de Silvio Rodríguez, e “Te Recuerdo Amanda”, de Víctor Jara.

³³⁰ IANNI, Otavio. **Origens agrárias do Estado Brasileiro**. São Paulo, ed. Brasiliense, 2014.

profundamente marcada pela sociedade agrária, pelo desenvolvimento das forças produtivas e da relação de produção no mundo agrário” (Ianni, p. 143). O sociólogo não hesitaria em estender a sua visão para o restante do continente ao abordar, especificamente, a questão nacional e o desenvolvimento de um “imaginário nacional” acerca das nações vizinhas³³¹: “a história da formação da sociedade nacional latino-americana é a história de *uma longa luta pela terra*” (p. 11), escreveu Ianni em artigo clássico:

"Terra à vista!" No depois, sempre, há colonização, bandeirismo, pioneirismo, busca do ouro, coleta de especiarias, escambo com nativos, donatárias, sesmarias, escravização do índio e do negro, economia primária exportadora, enclave, industrialização substitutiva de importações, associações de capitais, latifúndio, fazenda, plantação, engenho, estrada, rodovia, barragem, agroindústria, fábrica, cidade. Sempre se repete o grito: Terra à vista! Desde o primeiro dia, está em andamento a luta pela terra. (Ianni, 1987, p.14)

Essa latente questão agrária, ou a chamada questão da terra nas canções engajadas latino-americanas, acaba permeando grande parte do repertório das correntes de renovação sonora da Nova Canção, com especificidades e singularidades próprias de cada região e suas temporalidades. Este elemento comum entre elas – a secular luta pela terra nas palavras de Ianni –, constitui-se como uma de suas tematizações centrais ao defrontarem-se com os processos e dinâmicas passadas e a realidade presente de um continente marcado pelo latifúndio, a miséria e a injustiça social nos interiores, as engrenagens sociais da violência contra grupos camponeses, peões, lavradores, semeadores, carpinteiros, enfim, campesinos em sua diversidade, tensionamentos, resistências e conflitos. Esse camponês está afastado dos grandes centros urbanos, mas não está isolado deles. Não obstante, está mais interligado aos dilemas do indígena que dos trabalhadores fabris³³², por certo, além de uma presença mais constante nos processos de resistência seculares contra ao autoritarismo das oligarquias, grupos dominantes que não apenas concentram poderio financeiro vinculado ao preço corrente da terra como se

³³¹ IANNI, Otávio. A questão nacional na América Latina. **Estudos Avançados**, Simpósio 'Interpretações Contemporâneas da América Latina', 1987.

³³² Svampa, 2023.

aglutinam como força política instituída dentro dos espaços de decisão, de controle e de mando.

Dada a importância da questão agrária no continente, compreensível que os mesmos elementos e signos, os códigos de criação e interpretação musicais que compartilham a respeito do mundo urbano e suas margens, subúrbios e periferias, seriam encontrados nos interiores, pampas, montanhas, *sierras* e fazendas. A dicotomia rural-urbano, aqui apresentada como um dilema histórico de longa duração e agudizado no transcorrer do século XX, vai ganhando diferentes conotações no ato composicional desses artistas, deixando de ser apreendido de maneira unívoca como territórios isolados e profundos, distantes da civilização e do progresso, de gente ignorante e brutalizada como rebanho, como gado³³³. Relevante sublinhar o que escreveu Otávio Ianni relacionando temáticas e problemas teóricos como a questão nacional e as clássicas definições do mundo trabalho dados pela sociologia, e claro, o dilema da terra: estando o problema agrário “na base da questão nacional, como um dos seus aspectos mais importantes” (1987, p. 15), onde estariam esses sujeitos camponeses e como figurariam nas composições desses artistas? Sobre esses dilemas levantados, Ianni esclarece que

nos países da América Latina esse problema sempre envolve índios, mestiços, negros, mulatos e brancos nacionais e imigrantes; e não apenas camponeses, operários, grileiros, latifundiários, fazendeiros, etc. Estão em causa diferentes formas de organização social e técnica do trabalho, produção e apropriação. A família, a comunidade, a cooperação, a divisão social do trabalho, o camponês e o operário mesclam-se todo o tempo na produção para o mercado e para o autoconsumo. (Ianni, 1987, p.15)

É imprescindível, ao abordar a canção engajada brasileira, considerar a criação do Centro Popular de Cultura (CPC), ligado à União Nacional dos Estudantes (UNE), a sua relação com o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e a

³³³ Dado o avanço exponencial das malhas urbanas nas mais distintas direções do continente, principalmente após a segunda metade do século XX, tendo em vista a sua conexão para melhor escoamento de produtos vendáveis e trocas comerciais transnacionais, a construção de ferrovias e estradas, visto o próprio avanço técnico-científico originado das grandes urbes e metrópoles latino-americanas, avançava para dentro dos espaços agrários. Tal dicotomia estanque de “rural-urbano”, hoje, nos parece um tanto que equivocada. No entanto, como objeto de reflexão e crítica historiográfica, essa separação se faz necessária como extra narrativa, auxiliando quanto a compreensão totalizante dos problemas enfrentados por esses artistas. Portanto, essa visão dicotômica, estanque e equivocada de um país e continente “separados” – urbe lá, latifúndio aqui – não pertence à visão ideológica e musical desses artistas engajados.

conjuntura política que se delineava com os conflitos internos – e externos – presentes no governo João Goulart (1961-1964). Neste momento, a defesa de uma perspectiva nacional-popular no universo da cultura como uma proposta contra hegemônica (Coutinho, 2021) colocava no centro dos debates o papel do artista-intelectual perante os dilemas e problemas de seu povo – no Brasil, essas figuras se encontravam espalhadas pela grande *fazenda modelo* constituída, com poucas alterações, ainda na Colônia³³⁴. Essa mesma tendência seria vista a partir do lançamento do Manifesto do Novo Cancioneiro, na Argentina (1963), da fundação da *Peña* de Los Parra (1965) e a aglutinação de cantores engajados em Cuba para o I Encontro de Canción Protesta (1967). Nacional-popular e internacionalismo latino-americanista se encontravam.

Guardadas as devidas diferenças e singularidades, no Brasil, o Centro Popular de Cultura também teve o seu manifesto lançado em 1962. Para Napolitano, ele

tentava disciplinar a criação engajada dos jovens artistas. Como tarefas básicas, na medida em que o governo João Goulart assumia as reformas de base como sua principal bandeira, o CPC se dispunha a desenvolver a consciência popular, considerada a base da libertação nacional. (Napolitano, 2001, p. 38)

O manifesto foi escrito pelo economista Carlos Estevam Martins e chancelado pelo poeta Ferreira Gullar, o dramaturgo Oduvaldo Vianna Filho, o diretor de cinema Glauber Rocha, entre outros. No tocante ao universo musical, o documento não significava uma ligação estanque e unilateral com o Partido Comunista Brasileiro (PCB), algo que pôde ser observado na formação de outras correntes de renovação sonora, como na Argentina, Uruguai e Chile. Não obstante, como explicitado no subcapítulo **Engajamento na Canção**, não havia um pensamento único em torno do artista engajado, que, na maioria das vezes,

³³⁴ Darcy Ribeiro, ao redigir a sua teoria de formação e sentido do Brasil (*O povo brasileiro*, de 1995), e abordar a questão agrária e suas elites fundiárias, escreveu: “Nada é mais continuado, tampouco é tão permanente, ao longo desses cinco séculos, que essa classe dirigente exógena e infiel a seu povo. No afã de gastar gentes e matas, bichos e coisas para lucrar, acabam com as florestas mais portentosas da terra. Desmontam morrarias incomensuráveis, na busca de minerais. Erodem e arrasam terras sem conta. Gastam gente, aos milhões. Tudo, nos séculos, transformou-se incessantemente. Só ela, a classe dirigente, permaneceu igual a si mesma, exercendo sua interminável hegemonia. Senhorios velhos se sucedem em senhorios novos, super-homogêneos e solidários entre si, numa férrea união superarmada e a tudo predisposta para manter o povo gemendo e produzindo. Não o que querem e precisam, mas o que lhes mandam produzir, na forma que impõem, indiferentes ao seu destino” (Ribeiro, p. 53).

não acreditava ser possível enjaular-se em uma concepção panfletária de canção popular, por mais que estivesse intimamente ligado ao universo do político e aos seus tensionamentos partidários. A relação desses artistas-intelectuais com as instâncias culturais do partido não vinha a significar “que todas as pessoas que participavam do CPC eram ‘comunistas de carteirinha’, como se dizia, mas, de alguma forma, gravitavam em torno da cultura nacionalista de esquerda” (Napolitano, 2001, p. 37).

A partir do CPC, em 1962, lançou-se o LP “O Povo Canta”, com cinco faixas carregadas de sátiras políticas e denúncias sociais, apontando para as desigualdades e injustiças que caracterizavam as estruturas socioeconômicas do Brasil, defrontando-se com o processo histórico brasileiro desde os tempos da colônia ao período de suas composições³³⁵. A canção que colocava em evidência a figura do camponês, *Grileiro Vem*³³⁶, do compositor e agente cultural Rafael de Carvalho, segue os versos breves acompanhada de uma sanfona rápida, lembrando as sonoridades alegres do forró, tão presentes nas festividades locais dos interiores do país – a mesma veio a ser interpretada pela venezuelana Soledad Bravo, apenas com voz e violão, que, curiosamente, cantou em português no seu álbum “Cantos Revolucionários de América Latina”³³⁷, um compilado de faixas provenientes dos compositores da Nova Canção Latino-Americana lançado em 1997, sem as sonoridades características do nordeste brasileiro presentes na gravação original.

³³⁵ No mesmo LP “O Povo Canta”, título que aproxima o artista de seu público-ouvinte no afã de aproximar-se, também, dessas figuras populares – ao menos, no plano das intenções políticas –, as faixas *O Subdesenvolvido* (ou *A Canção do Subdesenvolvido*) e *João da Silva* explicitam expressões musicais que mesclam esse conteúdo de denúncia e a verve engajada de seus compositores, com ritmos e sonoridades alegres e festivas, algumas delas jocosas e satíricas, como forma (e estratégia) poética de incitar a conscientização das massas que não estavam aquém do entretenimento e da diversão por eles entoadas – ao mesmo tempo que não chegavam às massas como o proposto e idealizado. Na primeira canção, o processo histórico brasileiro é musicado de maneira cômica e debochada, apontando, principalmente, para a sua submissão e o seu caráter subdesenvolvido para com as potências colonizadoras do Norte, da exploração da natureza e de suas gentes iniciadas no período da Colônia àquela realidade presente; já em *João da Silva*, o cidadão médio brasileiro é apontado como alienado perante as estruturas econômicas, políticas e sociais que o circundam, sendo *tapeado desde às cinco da manhã*.

³³⁶ CARVALHO, Rafael. *Grileiro Vem*. In: **Centro popular de Cultura: O povo canta**. Recife, 1961. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4EYGVwWFeuGOSWdsyQpSDD]. Acesso em: 06/2025.

³³⁷ BRAVO, Soledad. *O grilheiro vem pedra va*. Intérprete: Soledad Bravo. Compositor: Rafael de Carvalho. In: **Cantos Revolucionários de América Latina**. França: Las Call Records, 1997. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7BplKndOdRx1T1B6GZ8klI]. Acesso em: 06/2025.

Nos arranjos de Carvalho, os elementos de uma canção engajada que envolvesse o campesinato como protagonista, além das desigualdades e violências no campo, foram corporificados na figura do grileiro de terras, integrante subalterno dos latifúndios que dominavam o país, centro de debates acalorados entre os que encontravam na Reforma Agrária uma das soluções para a pacificação e a justiça social: *o grileiro vem, pedra vai/ de cima desse morro/ ninguém sai*. Os versos de Carvalho evidenciam o combate entre grupos sociais antagônicos: o camponês organizado e o dono da terra que almeja tomá-la para si. A construção de um barraco de madeira no morro pelos camponeses e a atitude violenta do grileiro de terras, o cão que dá a rasteira nos sujeitos para tomar a sua terra e moradia, acusa nos versos esses conflitos. Quando o cão aparece, as pedras são atiradas como forma de protesto contra a injustiça. Existe na canção um embate hipotético que deveria ser travado de maneira ampla nos planos da realidade e do possível, sendo o objetivo dos versos explicitar a força coletiva do camponês em união aos seus: *ao grileiro vamos resistir/ todo povo daqui vai descer/ e uma ordem geral partir/ que é botar o grileiro pra correr*. O clima festivo da canção não deixa perder-se, na palavra-cantada de cunho “exortativo e didatizante” (Napolitano, 2001, p. 39), o significado profundo do problema que fora apresentado.

A canção *Grileiro Vem*, apesar de seu conteúdo sensível, abordando a temática da violência no campo de maneira jocosa e satírica, festiva por fim, contrasta com a maioria das canções filtradas, onde a figura do camponês se vê enredada em uma malha hierárquica e secular de exploração e violência, nas quais a entoação e o arranjo sonoros ganham maior peso, tornam-se lamuriosas e intempestivas. É quando um abismo se abre entre as arbitrariedades artísticas do artefato cultural, do ato composicional e da produção sonora confeccionada por seus artistas e a realidade cruenta dos interiores do Brasil e do continente latino-americano, da bruteza do cotidiano, assim como das relações sociais de mando e submissão. Agora, alteradas as frequências e a intensidade das faixas, como em *Grileiro Vem*, o compositor paraibano Geraldo Vandré, neste momento, não poderia deixar de ser evocado.

Na canção *O Plantador*, sétima faixa do álbum “Canto Geral”³³⁸, de 1968, as contradições na chave da ruralidade, permanências de um país marcado pelo latifúndio e pelos conflitos violentos e acentuados nos interiores, são corporificadas na figura camponesa de um plantador, sujeito que semeia a terra, a faz fértil e pronta a florescer. Geraldo Vandré coloca essa figura como a protagonista de um conflito que se desenrola a partir de versos carregados pelo dedilhar de uma viola que se intensifica no andamento da canção – sonoridades provenientes de um instrumento que remete aos interiores e à vida simples (e idealizada) no campo, ao caipira, ao sertanejo, desenvolvendo um diálogo entre o subalterno representado e a figura clássica do patrão, o proprietário daquela terra. O sertanejo inscrito na composição é aquele indivíduo envolvido em uma economia pastoril, pobre e dependente, de acordo com Darcy Ribeiro (2015, p. 250).

Na canção, quanto mais o camponês caminha, mais ele vê a estrada a sua frente, o que faz referência à amplitude geográfica de um Brasil profundo e extenso. Se ele não caminha em busca de satisfazer as suas necessidades, nada vai encontrar, padecendo. A peleja daqueles que se retiram, migram, dos que trilham centenas de quilômetros para encontrar um trabalho, é evidenciada pelo compositor através da poeira que suja os versos do plantador, sendo a sua única companheira: ele faz da poeira o seu camarada. Nos versos iniciais, Vandré recupera o léxico de grupos e movimentos políticos que tomam a palavra *camarada* como uma imagem política da irmandade solidária entre os sujeitos revolucionários em períodos de resistência, comum no repertório das esquerdas latino-americanas da segunda metade do século XX.

O conflito é desvelado: o dono, o proprietário, quer a ver a terra plantada, colocando o camponês na posição de plantador, subjugando-o: *deixem-no morrer/ Não lhe dêem água/ Que ele é preguiçoso/ E não planta nada*. Neste ínterim, enquanto caminha pela grande estrada, o plantador vai tomando consciência de si e de seu trabalho. Ele sabe que não é dono de terra alguma, mas que é ele que planta tudo, mesmo não tendo nada. Nos versos, ele ouve o proprietário e cala-se na caminhada. A relações sociais nos versos musicados

³³⁸ VANDRÉ, Geraldo. *O Plantador*. Intérprete: Geraldo Vandré. In: **Canto Geral**. Rio de Janeiro: Philips/ODEON, 1968. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/33KRpU3TeTyXj1i4mNT61X\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/33KRpU3TeTyXj1i4mNT61X). Acesso em: 06/2025.

são uma forma de ordenação rigidamente hierarquizada, permanecendo a impressão de que o camponês conhece não apenas a terra que caminha, como as formas de semeá-la. Compreende, por fim, as relações estabelecidas entre proprietário e o não-proprietário: *deixem que ele diga/ que sou preguiçoso/ mas não planto em tempo/ que é de queimada*, fazendo-se sujeito ativo – subversivo – dessa reação. Ribeiro é categórico a respeito dessa relação entre as figuras: “enquanto dono e senhor, o proprietário tinha autoridade indiscutida sobre os bens e, às vezes, pretendia tê-la também sobre as vidas” desses trabalhadores (2015, p. 252).

No desfecho da canção, o tempo de queimada pode ser interpretado através de duas chaves distintas: primeiro, o momento sazonal de queimadas em grandes campos com o intuito de limpá-los para a nova aragem, espécie de preparo do solo para o novo plantio; agora, ao ser inserida na conjuntura em que foi composta, a queimada proposta por Vandrê pode remeter ao universo de conflitos agrários que incendiavam o Brasil na década de 1960, em um momento de recrudescimento do autoritarismo militar da ditadura. Já o camponês plantador, aquele que caminha a grande estrada tendo apenas a poeira como companheira, encontra eco em uma outra canção com elementos semelhantes: a *Sina do Caboclo*, interpretada por Nara Leão, quinta faixa do álbum “Opinião de Nara”³³⁹, de 1964, recuperando elementos que compõem as contradições e os conflitos rurais de maneira análoga a de Geraldo Vandrê. Os caboclos, como muitos plantadores, “estes trabalham da mão para a boca, tal é a sua penúria” (Ribeiro, 2015, p. 249)

Na canção interpretada por Nara Leão, composta pelo compositor maranhense João do Valle³⁴⁰, o camponês volta-se contra o dono da terra esclarecendo que *plantar para dividir/ não faço mais isso não*, recusando em ação consciente o seu ofício por mostrar-se socialmente injusto. No início, a contradição é explicada em versos: o camponês, consciente de sua posição

³³⁹ LEÃO, Nara. Sina do Caboclo. Intérprete: Nara Leão; Compositor: João do Valle. In: **Opinião de Nara**. Rio de Janeiro: Philips, 1964. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/5aFJMbf2MXuG3b1evi3m0M]. Acesso em: 06/2025.

³⁴⁰ João do Valle seria o compositor que mais dialogou nesse momento com figuras artísticas ligadas ao nicho engajado e aos bossanovistas, como Maria Bethânia, Nara Leão e Chico Buarque. Do Valle lançou em 1965 o álbum “O Poeta do Povo”, contando com a clássica *Carcará*, que ficara conhecida nacionalmente na entoação potente de Bethânia, além da faixa *A Voz do Povo*, dignificando as figuras populares brasileiras, assim como *Sina do Caboclo*, interpretada por Nara Leão.

como um “pobre caboclo” ganhando a vida na enxada, sabe que quando planta manejando a terra, colhendo o que semeia, divide o que foi produzido “com quem não plantou nada” – no caso, os seus donos. O conflito fundiário, as desigualdades sociais e a concentração de terras nas mãos de uma elite agrária mostram-se como cernes da canção. Diferente d’*O Plantador*, onde vemos um caboclo que adota postura de enfrentamento – não plantando em tempo que é de queimada –, a figura interpretada por Nara Leão reconhece e padece por sua “sina”: *se assim continuar/ vou deixar o meu sertão/ mesmos os olhos cheios d’água/ e com dor no coração*. Não obstante, sobre a figura do caboclo apresado como mão de obra para trabalhar em seringueiros e nos interiores de difícil e arriscado acesso, eles são alçados “pelas formas mais insidiosas de aliciamento e mantida mediante o uso da força, combinando com o sistema de endividamento do qual nenhum conscrito pode escapar”, como explica Darcy Ribeiro (2015, p. 240).

Afetos e um sentimento de tristeza cobrem a figura do camponês que, sabendo que a terra não é sua, não a detém, a vê como um espaço naturalmente seu – o “meu sertão” –, tendo que migrar e retirar-se, caminhar na longa estrada que compôs Geraldo Vandré, caso as relações não se alterem. A sina do caboclo será retirar-se para os grandes centros urbanos, migrando como retirante. Aqui, poderá tornar-se mais um peão nos grandes canteiros de obras erigindo prédios e edificações – aquele que, em 1971, na canção de Chico Buarque, *morreu na contramão atrapalhando o tráfego*. Deixando o sertão, ele vai *pro Rio carregar massas/ pros pedreiros em construção*. A figura transcendental de um deus evidencia a religiosidade sincera do camponês, dizendo que *Deus até tá ajudando, pois chove no sertão*. Contudo, plantar pra dividir, repetem os versos como ênfase, “não faço mais isso, não”. A recusa do camponês mostra que não é figura passiva e mera vítima do processo, refletindo sobre as relações estabelecidas no ato composicional.

Os últimos versos colocam a figura do camponês como ativo e consciente de si. Sujeito que sabe de sua posição e de seu trabalho, afinal, ele não teme “bater enxada no chão”, exercitando a sua labuta com “força, coragem e com satisfação”. Ele ara, semeia a terra e planta sem temores. Não obstante, inclui na palavra-cantada um desafio ao proprietário da terra: *só me dar terra pra ver como é/ eu planto feijão, arroz e café*. Para o camponês, essa ajuda mútua,

espécie de cooperação entre aquele que detém a terra e aquele que a semeia, é evidenciada: daí sim *vocês vai ver o que é produção/ modéstia à parte, eu bato no peito/ eu sou bom lavrador!* Os versos iniciais se repetem e o camponês, novamente, é inscrito como protagonista: *plantar pra dividir/ não faço mais isso, não.*

A canção *Sina do Caboclo*, composta por João do Valle, mas lembrada na voz da intérprete carioca, é inserida no álbum “O Poeta do Povo”, lançado em 1965, juntamente com outras faixas dignas de nota que dão vida a três distintas figuras populares e trabalhadoras. No início da gravação da faixa *A Lavadeira e o Lavrador*³⁴¹, o maranhense entoa apenas a sua voz potente de início sem os instrumentos musicais em jogo, momento em que avista a lavadeira “pedindo sol” enquanto observa o lavrador clamando “pra chover”. Do Valle é categórico: ambos têm razão, pois rezam aos céus pela sua sobrevivência, “todos precisam viver”, canta. Neste segundo momento, tanto o dedilhar alegre da viola como as sonoridades do triângulo³⁴² acompanham o refrão da canção entoada por vozes conjuntas, em união ao vocal do “poeta do povo”.

As vidas distintas de ambas as figuras desamparadas pelo clima e pela estrutura social e política se encontram na crítica realizada pelo compositor contra a carestia, a miséria e a censura dos poderosos, que na composição é corporificada pelo “doutor” (o patrão) em contraposição à figura transcendente de “deus”, tida como perfeita aos olhos humanos: “Doutor não vai me pagar/ se amanhã não fizer sol”, canta o maranhense, enquanto entoa que “se amanhã não fizer sol/ Ai, meu Deus, o que será/ Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição/ O que eu pensei ainda há pouco/ Agora peço perdão”. A lavadeira não consegue realizar o seu trabalho por completo – a seca das vestimentas lavadas com a força de suas mãos – enquanto o lavrador com “o pranto banhando o rosto” clama aos céus por chuvas em um sertão seco, onde a plantação não vinga e “o gado todo morrendo”, explana Do Valle. Apesar da crítica realizada a figura divina – “deus não tem coração”, Do Valle aponta para a culpa humana

³⁴¹ DO VALLE, João. **A Lavadeira e o Lavrador**. Intérprete: João do Valle. In: O Poeta do Povo. Brasil, Phillips, 1965. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0bB3UpRZebkQOz8aM0BAVa]. Acesso em: set/2025.

³⁴² O som do “Triângulo”, instrumento metálico também conhecido como “ferrinhos”, é obtido por percussão através do movimento do bastão de metal que bate em sincronia com a mão que o segura, assim determinando o som aberto, com uma maior sustentação, ou então fechado, a depender do andamento e da melodia.

afirmando que “nessa hora eu queria ter força e poder/ Pra acabar com a miséria”, desfechando com verso potente, entoando só e de forma entristecida: “só uma força de cima/ Controla a situação/ Um povo querendo inverno/ Outro querendo verão”.

Já na faixa *O Jangadeiro*³⁴³, o compositor apreende a figura do trabalhador dos rios e mares, o pescador, como fizeram Mercedes Sosa em *Pedro Canoero*, Aníbal Sampayo em *Pescadores de Mi Rio*, e Daniel Viglietti com *Pescador de Arroyo* – outrora citados – de forma igualmente crítica e engajada. Nesta breve canção, Do Valle rememora as batalhas cotidianas enfrentadas pela corajosa figura do pescador que “vai ganhar a vida/ No alto mar/ Vai sem saber se volta/ Mas tem que a vida ganhar”. Sua entoação lamuriosa e entristecida acompanhada do violão nos primeiros versos é intercalada com refrões que explicitam a alegria das batidas e das sonoridades da bateria. A figura antagônica ao jangadeiro/pescador que enfrenta as intempéries do mar, o “fiscal” que precifica o peixe “a cem mil réis o quilo que ninguém quer pagar”, é apontada. O jangadeiro, então, tendo de sustentar o “zézinho”, seu filho que “quer aprender a ler” e continuar os estudos (para não ser ele também um pescador), entende a sua razão de continuar a labuta diária e se jogar ao mar: “tem orgulho do que é mas o que ele não quer/ É que seu filho pra viver/ Tenha que enfrentar o mar/ Tenha que vim ser/ Pescador”, desfecha com voz pesadora João do Valle.

As canções que compõem a figura do camponês versam na dialética “desânimo-radicalização” (Casanova, 2002, p. 241), entre a ansiedade/tristeza de migrar para os grandes centros urbanos em razão da falta de terra (por não a possuir), e, com ela, a falta de oportunidades e a atitude violenta dos donos da terra. Não obstante, há também uma atitude ativa, tendo consciência de si e de seu lugar dentro daquele território. Autores como Otavio Ianni e Pablo González Casanova, ao refletirem sobre a questão agrária em seus respectivos países dentro de uma perspectiva latino-americanista, explicitam a relação íntima que o trabalhador rural estabelece com a terra. Para Casanova,

³⁴³ DO VALLE, João. *O Jangadeiro*. Intérprete: João do Valle. In: *O Poeta do Povo*. Brasil, Phillips, 1965. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/1eA0w4mGnpvmZFSMUd4J59]. Acesso em: set/2025.

os trabalhadores agrícolas e os temporários tendem a manter posições mais firmes. Ainda que falte educação política a muitos, todos possuem uma certa articulação da cultura camponesa da resistência e da perseguição. Aparecem nas assembleias, nas juntas, nas discussões” [...] dignas do conjunto dos povos, e na qual os velhos e as crianças participem, juntamente com os homens e as mulheres. (2002, p. 241)

Se o mexicano reflete sobre as relações campesinas de resistência estabelecidas entre as comunidades e agrupamentos organizados dentro de um país profundamente marcado pelos conflitos fundiários como México, Otavio Ianni aponta para o Brasil e para a ditadura militar brasileira vinculada aos grupos que denomina de burguesia agrária, composta de latifundiários e empresários nacionais e estrangeiros, e a maneira como tem sido persistente a sua investida contra o campesinato: “no campo, a ditadura tem sido muito mais persistente, generalizada, congênita, do que na cidade” (Ianni, 2014, p. 155). Ao apontar para a dinâmica de resistência e negociações, sentencia que é

só na aparência que o campesinato, o operário e o índio não lutam contra a ditadura militar. Na prática, estão lutando pela terra, a sindicalização, a proteção ao trabalhador assalariado, o patrimônio cultural indígena, o crédito ao pequeno lavrador, o acesso ao mercado e outros objetivos econômicos e políticos. (Ianni, 2014, p. 159)

É possível observar esse manejo e instrumentalização da figura do camponês no ato composicional entre o sujeito corajoso e ativo, consciente e pronto para o embate dentro do espectro de uma luta de classes, e aquele sujeito passivo, oprimido e explorado pelas classes latifundiárias nas décadas subscritas, em outras canções da Música Popular Brasileira. No mesmo ano em que Geraldo Vandré versa *O Plantador*, Chico Buarque lança o álbum “Chico Buarque de Hollanda – Volume 3” (1968), musicando trechos da gesta poética de João Cabral de Melo Neto³⁴⁴, autor de “Morte e Vida Severina” (1955). *Funeral de um Lavrador*, a décima primeira faixa do álbum, inscreve a figura do camponês em uma via de mão única: a sua existência e trajetória estariam determinadas por uma realidade histórica acachapante. Diferente do plantador de Vandré ou do caboclo dos sertões de Nara Leão e João do Valle, na palavra-

³⁴⁴ João Cabral (1920-1999) foi poeta, escritor e diplomata brasileiro, um autor que, nas memórias de artistas consagrados como Caetano Veloso, Chico Buarque e Maria Bethânia, não gostava nem um pouco de música.

cantada de Buarque³⁴⁵ a figura do lavrador é composta, já nos versos iniciais, dentro de uma cova com palmos medida: *a conta menor que tiraste em vida*.

A brutalidade dessas relações é evidenciada nos versos que continuam: *é de bom tamanho, nem largo nem fundo/ É a parte que te cabe deste latifúndio*. Entre as vozes de um coro ao fundo, os versos cantados por Buarque com tons pesarosos, as sonoridades de uma flauta que expressam sentimentos carregados e profundos e as batidas de uma percussão que abre o caminho para o lavrador passar até a sua cova aberta, a composição continua. Essa cova não é grande, é uma cova sob medida para que assim lembre o camponês. *Funeral de um Lavrador* constrói o caminho da morte que passará a figura, composta semelhante à composição *Canción Del Minero*, de Víctor Jara. Com iguais tons pesarosos, Jara coloca o operário *cara negra* rumo à escuridão de sua morte nas minas, soterrado pelo carvão, uma cova com palmos igualmente medidos entre as rochas.

De maneira explícita, Buarque esclarece no andamento da canção: até mesmo em morte o camponês não conseguiria ter uma parte daquele chão. A terra dividida e tão almejada em vida, não se concretizaria. Já o “pouco defunto” do lavrador, evidenciando os seus aspectos físicos e biológicos – magro pela fome e a crueza da labuta –, estará “mais ancho que estavas no mundo”: desconstruindo a poética, terá mais espaço dentro de sua cova, onde nunca teve direito na terra. Sendo, finalmente, um defunto parco, a conclusão a que chega o compositor – e antes, o poeta – é a de que o camponês morto deve agradecer pela cova aberta – “mais que no mundo te sentirás largo” –, algo que parece familiar, vindo da fala do dono da terra em *O Plantador*, também de 1968. Por outro lado, o dono da terra parece convencer o camponês de que a sua existência não possui valor algum – não há componente humano, nem empatia

³⁴⁵ A crítica projetada por Buarque na composição recupera aquela feita por João Cabral em sua obra, atribuindo sentidos mais lúgubres e sombrios através de sua entoação e as sonoridades produzidas pelos instrumentos, neste artefato que encontra-se com a literatura de maneira a formar um palimpsesto literário como conceituado por Darío Tejeda: há uma inegável miséria nos campos, a fome é um agravante, as terras estão concentradas e há violência nas relações de trabalho dentro deste país rural, logo, o latifúndio já teria preparado e determinado socialmente, como Chico Buarque redige em sua novela agrária “Fazenda Modelo” (1974), um pedaço de terra para o camponês: a cova em que será enterrado ao morrer de tanto trabalhar.

ou mesmo solidariedade na relação entre o sujeito opressor e o oprimido, porque com a terra dada “não se abre a boca”³⁴⁶.

3.2 ACIMA DO EQUADOR

3.2.1 CANTO NUEVO MEXICANO & CANCIÓN PROTESTA VENEZUELANA

Neste momento, postulo uma subdivisão para regiões mais ao norte da linha do Equador, atentando-me para o fato de que compositores, músicos e intérpretes mexicanos e venezuelanos – e, por fim, cubanos – gestaram e promoveram as suas singulares correntes de renovação sonora que integraram o movimento da Nova Canção Latino-Americana como as demais composições filtradas.

A escolha de ambos os países para adentrar o escopo do repertório analisado se deu por dois fatores: 1) uma atenção à bibliografia especializada do que se considera “canção de protesto” ou engajada nesses dois países e a evidente escassez, senão grandes lacunas a respeito de seus personagens, canções e movimentos regionais; 2) a abertura de um flanco de discussões e análises para além dos países do Cone Sul e de Cuba (o “farol” da canção engajada latino-americana), atentando-se para as possíveis comparações, toques e encontros sonoros deste tecido polifônico continental. Essa busca por uma compreensão totalizante de que a Nova Canção fora um movimento de grande amplitude e entre-fronteiras, atingindo a maioria dos países da América Latina entre as décadas subscritas nesta pesquisa, como um grande palimpsesto composto por muitas vozes, permanece como a argumentação central. No entanto, alguns países ganharam nítida relevância nas últimas décadas em estudos residuais de algumas regiões para além dos céus do condor e da sierras centro-americanas. Por essa razão, encontrar pontos de escuta, os elementos e signos compartilhados entre os artistas de cá com os de lá, mostra-se profícuo.

³⁴⁶ Em 1997, Chico Buarque lança o álbum “Terra”, pela Companhia das Letras. Acompanhado de fotografias de Sebastião Salgado, as canções “Assentamento”, “Brejo da Cruz”, “Levantados do Chão” e “Fantasia” remetem a um mundo às avessas, onde o campesinato brasileiro (como uma homenagem ao Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra, o MST) conquista o seu pedaço de chão, um pedaço de terra para plantar.

Se a corrente de renovação sonora advinda do México não tomou as devidas proporções daquelas constituídas nos países do Cone Sul e mesmo em Cuba, guardadas as devidas singularidades frente aos países vizinhos, o desenvolvimento do *Canto Nuevo Mexicano* esteve imbuído do mesmo espírito latino-americanista com perspectivas nacional-populares e internacionalistas que o restante do continente: artistas como Amparo Ochoa, Gabino Palomares e Oscar Chavez ganharam destaque ao longo daqueles anos, décadas de intensa atividade e ebulição político-social naquele país. No México, uma democracia restritiva de baixa intensidade³⁴⁷ e tomada por elementos autoritários semelhantes àqueles dos regimes ditatoriais orientados pela Doutrina de Segurança Nacional, cujo processo de radicalização autoritária esteve imbuído de um “nacionalismo anticomunista”, como pontuou Camilo Ovalle³⁴⁸, evidencia um país constituído por inúmeras contradições com as quais os compositores e músicos se defrontaram em suas canções, como aqueles sul-americanos e cubanos.

Ovalle relembra que o México não escapou da lógica contrarrevolucionária de seus vizinhos, e, em particular, pensou-se nele como um “caso excepcional, que não fez parte dessa grande família latino-americana de regimes autoritários e ditatoriais amparados pela geopolítica hemisférica estadunidense” (2019, p. 44). Por isso, essas lacunas historiográficas vêm chamando a atenção dos historiadores nos últimos anos com o intuito de preenchê-las: uma conjuntura que não escapou do artesanato musical dos artistas da Nova Canção. Essa canção popular mexicana, pedaço relevante de uma cultura acumulada de rebeldias (Heredia, 2020, p. 235), latente no continente latino-americano da segunda metade daquele século, pode ser inserida no que escreveu Casanova sobre aquela conjuntura histórica: “heranças descobertas de sucessos e fracassos” revolucionários, indo da Revolução de 1910 ao levante Zapatista, em Chiapas, no ano de 1991. Ao invés da categoria

³⁴⁷ FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

³⁴⁸ Ovalle, Camilo Vicente. Política de contrainsurgencia y desaparición forzada en México en la década de 1970. **EIAL - Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe**, 30(1), 43–71, 2019.

pensada por Heredia, o sociólogo mexicano³⁴⁹ escreve sobre uma “política de acumulação de mediações próprias que permita avançar na direção de objetivos cada vez mais profundos” (2002, p. 244), aqui, rumo à emancipação e soberania populares.

Como se percebe, o México não esteve *más alla* de seus países vizinhos, mas compondo e cantando canções que inseriram as figuras trabalhadoras e populares naquele universo sonoro politicamente engajado: críticas satíricas e denúncias com tons sarcásticos contra o autoritarismo interno de suas forças de repressão³⁵⁰, a ingerência estrangeira estadunidense desde a época pré-revolucionária, a permanente influência e poderio eclesiástico com fortes traços anticlericais e a situação dos povos originários e das classes trabalhadoras mexicanas entrelaçadas com seus iguais latino-americanos deram a tônica das canções desta corrente regional com uma gramática bastante específica, instrumentos e ritmos próprios, como os *corridos*. Além disso, em suas performances – como vestia a tucumana Mercedes Sosa os seus longos *ponchos* avermelhados –, havia a presença de vestimentas características daquele país, como nas performances representadas por Amparo Ochoa e Gabino Palomares, vestidos com muitas rendas e cores marcantes, rememorando os clássicos grupos *mariachis*, entre outros signos da cultura popular mexicana enraizados e evocados pelos integrantes da Nova Canção.

Nos versos iniciais da quarta faixa do álbum “La Maldición de Malinche”³⁵¹, lançado em 1976, *Son Del Obrero*, acompanhado das sonoridades de um violão rápido, de um violino ao fundo e de vozes em uníssono intercaladas com o vocal de Gabino Palomares, melodia e versos passam ao ouvinte uma ideia de

³⁴⁹ CASANOVA, P. G. **Exploração, colonialismo e luta pela democracia na América Latina**. Tradução: Ana Carla Lacerda; Introdução: Marcos Roitman – Petrópolis - RJ: Vozes; Rio de Janeiro: LPP; Buenos Aires: CLACSO, 2002.

³⁵⁰ A respeito da violência doméstica perpetrada pelo Estado mexicano ao longo de sua existência contra aqueles grupos considerados “subversivos” e “dissidentes” da ordem pós-Revolução de 1910, principalmente, cito um grupo de pesquisadores que abordam o tema de maneira categórica: [...] “nesse sentido, pode-se dizer que existiu uma violência de Estado recorrente: o Estado mexicano se construiu como um Estado que não permitia a dissidência, de nenhum tipo. Se o opositor não conseguia ser cooptado, era assassinado. A violência de Estado no México, diferentemente de outros países da região, é de longa duração, mesmo que tenham ocorrido mudanças de partido político no governo nacional (Montemayor, 2010; Aguayo, 2015; Allier Montaño, Vicente Ovalle, Granada; 2022).

³⁵¹ PALOMARES, Gabino. *Son del Obrero*. Intérprete: Gabino Palomares. In: **La Maldición de Malinche**. México: Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7FkH9ldEpcPAH9fs8SXyfw>]. Acesso em: 06/2025.

urgência. O compositor se coloca como um trabalhador, se veste em sua pele, dando ênfase ao seu ouvinte-destinatário hipotético e ideal – o operário. Imbuído desse espírito e com o intuito de mostrar que o artista engajado se colocava *ao lado* do trabalhador urbano e rural, versa inicialmente: *se seguirmos separados, não faremos a Revolução*. Por outro lado, também dá a entender que o seu ouvinte precisaria realizar tal esforço, o de colocar-se ao lado das classes trabalhadoras organizadas – esforço que se daria tanto no plano das ideias e dos sons, ao ouvir a canção, como no plano das lutas políticas cotidianas.

O mexicano associa a criação de um mundo novo que será gestado com o processo revolucionário ao unir a ferramenta do trabalhador – o martelo – com o livro em suas mãos, uma associação que remete à relação paradigmática entre teoria revolucionária e a prática revolucionária: será através dessa relação que se construirá este mundo novo, sem fronteiras e sem padrões. Já os ideais compartilhados de solidariedade, internacionalismo e a denúncia contra a ganância de determinados grupos e sujeitos inscritos na palavra-cantada às classes dominantes passa a ser a tônica de sua crítica em forma de canção – como será em outras faixas do álbum “La Maldición de Malinche”. Aqui, o proletariado é um produtor de sonhos e utopias, e não apenas de bens e serviços, inserido dentro dos parques industriais e de suas linhas de montagem. A urgência que o compositor passa no andamento rítmico da canção é a de que, sozinhos, não vamos conseguir chegar ao destino previsto, como coletivo – a revolução social. Durante toda a melodia, o senso de coletividade é evocado perante uma realidade cada vez mais individualista: apenas juntos *despertaremos o amanhã*. Nos versos da canção, o corpo do operário é convertido, com o desenvolvimento do capitalismo, em carnê de exploração.

Essa indignidade produzida pelo modo de produção marginaliza e subalterniza aquele corpo, o corpo operário em sua labuta. Por essa razão, para o compositor, ele precisa tomar a *história em suas mãos*, como se para isso fosse predestinado, determinado. Outros elementos moldam a figura do operário: ele torna-se ingrediente do processo revolucionário – a levedura do pão, quer dizer, substância adicionada à massa e aos outros ingredientes, para que cresça e depois seja levada ao forno. Nos versos finais da canção, entoada a partir de sonoridades festivas, em contraste com a temática sensível abordada, Gabino Palomares destaca a razão do proletariado, a consciência política

racional que teria a classe trabalhadora latino-americana, explicitando que tudo aquilo que fora construído e produzido por estes – os frutos de seu trabalho – deles teriam de ser, recordando a velha máxima de que *tudo o que o trabalhador produz, a ele pertence*³⁵². O compositor passa, por fim, a ser um "semeador de lutas" em busca da liberdade: ao jogar essas sementes de contestação, a "regaremos de ideias", e pronto, "elas germinarão". Gabino Palomares recupera as ideias de uma irmandade de classes e sem fronteiras entre aqueles que são convertidos, a partir de seus corpos, em um *carnê de exploração* pelas classes dominantes. Estes sujeitos dignificariam a história e tomariam pra si o seu *leme*, dando um sentido a este processo no continente: *assim faremos a revolução*, desfecha.

Na canção *La Maldición de Malinche*³⁵³, um *corrido* marcante na trajetória de Palomares, múltiplos instrumentos musicais mesclam-se no andamento de uma composição longa: entre a melancolia do violino, os sons estridentes do trompete e as cordas da *vihuela*, Gabino Palomares, partindo de uma perspectiva à contrapelo do processo de colonização no continente latino-americano, reconstrói em seus versos a chegada dos "homens barbados", "emplumados" e "cobertos de metal", seres entendidos como deuses e avistados pelos irmãos indígenas no horizonte do oceano. Sendo a profecia esperada – a

³⁵² Não se sabe ao certo quem proferiu originalmente essas palavras. Não foi Karl Marx. No entanto, como a canção de Palomares explicita, a perspectiva marxista encontra eco nos versos de *Son Del Obrero* (1976). Na perspectiva do compositor, o trabalhador não se relacionaria com o produto de seu trabalho como um objeto estranho, a partir de uma consciência alienada, como ocorre nas engrenagens do modo de produção capitalista. Ele seria consciente do processo de exploração. Na realidade, ao produzir uma coisa, algo distinto de si, um novo instrumento, um objeto, o trabalhador se alienaria daquele mesmo objeto. Como escreveu Marx: "a realização do trabalho constitui simultaneamente a sua objetivação". O trabalhador se relacionaria com esse objeto como algo estranho, apartado de si, mesmo que tenha sido ele o construtor, o fabricante, o criador daquela 'coisa'. Quando Gabino Palomares versa os livros como ferramentas que deveriam ser manejadas pelo trabalhador, ao invés, apenas, das ferramentas de labuta, ele recai nas reflexões de Marx nos seus "Escritos filosófico-políticos": o trabalhador gasta tempo na produção de uma mercadoria específica perdendo um pedaço de sua vida que poderia ser utilizado para ler, estudar, dançar, cantar, planejar, viajar, amar etc. Assim, o trabalhador se esgota, produz, e aquele objeto passa a ser algo distante dele – isso quando poderá obtê-lo e comprá-lo no mercado. O produto, externo a ele, fará dele menos humano: "o trabalho não produz apenas mercadoria; produz-se também a si mesmo e ao trabalhador como uma mercadoria, e justamente na mesma proporção com que produz bens". Por isso, não é tudo o que a classe operária produz, que a ela pertence. Os versos de Palomares, engajados nessa chave, almejam o oposto, por certo.

³⁵³ PALOMARES, Gabino. *La Maldición de Malinche*. Intérprete: Gabino Palomares. In: **La Maldición de Malinche**. México: Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2FBlec26Sp1qPMLu6rdTFy>]. Acesso em: 06/2025.

chegada de deuses pelo mar – esses povos abrem as portas aos novos habitantes, ignorando os temores e as surpresas iniciais.

De início, passado o momento do choque civilizacional descrito e analisado exaustivamente ao longo dos séculos, alguns poucos nativos vão percebendo que os “deuses não comem” daquela forma bruta nem possuiriam a ganância voraz pelas riquezas ali concentradas. Iniciado o conflito, esses poucos resistentes caem “vertendo sangue”, e quando se dão conta tudo já estava acabado. A cólera descrita pelo compositor nos versos da palavra-cantada vai aos poucos modificando-se: para além de um artefato cultural produzido pela corrente de renovação musical mexicana da Nova Canção, forma-se uma peça musical de resistência não apenas contra a história oficial da colonização, acusando as marcas de um passado violento, como a de seus espólios no continente para o tempo presente; uma poesia cantada com crítica explícita aos poderosos, aos dominadores – latente no ato composicional que Gabino Palomares faz, com ainda mais afinco, na terceira faixa do álbum, *La Letanía de los Poderosos*³⁵⁴.

Levada a cabo a literal demonização dos povos originários e o início do processo de colonização, “caímos trezentos anos escravos”. Na canção, a fé, a cultura e o pão do sujeito originário são tomados pelos colonizadores em uma dinâmica que (ainda) perpetua-se, na qual sujeitos estrangeiros seguem tomando o “nosso dinheiro”, em referência à ingerência de países estrangeiros nos assuntos internos e soberanos das nações latino-americanas. Com isso, a

³⁵⁴ No mesmo álbum que carrega nove diferentes faixas, Palomares parece disposto a delimitar em que espectro ideológico posiciona-se. As críticas que constrói em versos na canção *La Maldición de Malinche* são potencializadas na faixa *La Letanía de Los Poderosos*, onde denuncia as injustiças e as desigualdades presentes nas estruturas de poder e nas relações sociais, étnicas, econômicas e políticas que constituem o México e o restante da América Latina. A sátira e o sarcasmo acabam sendo instrumentos poderosos na criação de versos de denúncia, contestação, e mesmo incredulidade perante os privilégios das classes dominantes latino-americanas, o que constituiu uma das inúmeras estratégias poético-políticas dos cantautores da Nova Canção. O mexicano resgata a figura do patrão, do burguês, do dominante, aqueles sujeitos e grupos que se perpetuaram no controle de fábricas e parques industriais, instituições financeiras e grandes lotes de terra, e, não obstante, mantiveram-se fortificados pela ordenação legal existente à frente de órgãos públicos, estruturas políticas de governo e nações, câmaras de representantes, setores do Judiciário, palácios e altas patentes em seus respectivos exércitos nacionais. Na composição *La Letanía de Los Poderosos*, Palomares fórmula espécie de discurso sarcástico do integrante daquilo que compreendo, a partir de Ribeiro, como “elites mandantes, quer dizer, os protagonistas patriciais ou autocráticos que exerceram tradicionalmente o poder na América Latina após os movimentos de Independência, como se tivessem para isso uma “delegação tácita” (Ribeiro, 2017, p. 36).

canção evidencia a sua crítica às práticas imperialistas da época, como aquela que aponta para o “pleno século XX”, onde esses grupos e sujeitos ainda ancoram e desembarcam neste território e “nós abrimos a nossa casa”, os chamando de amigos. Porém, quando um indígena chega cansado ou o avistamos em uma rua ou beco qualquer – uma realidade que salta aos olhos mesmo no século XXI –, o vemos como um estranho em sua terra, um marginal, excluído em uma sociedade que, muitas vezes, o despreza.

Gabino Palomares segue apontando não apenas para prática de escravização e exploração desses povos, mas para aquele sujeito que, imerso na estrutura de um poder colonialista que baliza as relações sociais entre os sujeitos, torna-se “hipócrito”, como versa na composição, dando a mão ao estrangeiro e fazendo-se soberbo perante o próprio povo – atitude oposta ao que foi composto por Daniel Viglietti em *Canción para Mi América/Dale tu Mano Al indio* (1973), sendo essa mesma atitude que aqueceu os rancores e erigiu as distâncias entre os povos latino-americanos, denunciada em *Canción Por La Unidad Latino Americana* (1976), de Pablo Milanés.

Esse ato de soberba e hipocrisia apontado pelo compositor mexicano evidencia-se uma enfermidade que se perpetua e que teria sido originada com a personagem Malinche³⁵⁵, indígena que fora oferecida pelo líder Montezuma para os espanhóis após a sua chegada, como um presente vivo. Alçada como tradutora e vista como uma ponte entre os dois mundos, ao sujeitar-se por obrigação, Malinche é lembrada como uma impostora, uma traidora do povo mexicano, pois teria repassado informações privilegiadas para os colonizadores espanhóis, facilitando a sua permanência nas terras conquistadas. Nos versos finais, Palomares questiona o ouvinte sobre quando essa síndrome de “malinchismo” deixará a nossas terras: “quando deixará livre a minha gente?”.

³⁵⁵ De acordo com Duarte e González, que trabalham com a canção de Palomares em análise, “a figura da Malinche é aquela gestada no México pós-independência, a traidora dos valores do seu povo e submissa à cultura e ao poder do europeu – no caso, ao espanhol. A mesma figura é transposta ao universo vigente nos anos 1970, configurada na submissão cultural e econômica aos Estados Unidos. A canção aponta que não se trata apenas da mestiçagem cultural, mas de uma situação de dominação da população indígena, que permanece marginalizada. Tematiza, portanto, a traição perpetrada por todos os que se deslumbram com o estrangeiro e, em contrapartida, demonstram desprezo por seus próprios compatriotas” (2012, p. 158). (DUARTE, Geni Rosa; GONZÁLEZ, Emílio. Visões sobre a Conquista da América Hispânica pela música popular. *Tempo & Argumento*. Florianópolis, v. 4, n. 2 pp. 152-173, jul./dez. 2012).

Essas gentes compostas por Palomares são inseridas em paisagens e cenários bem conhecidos e compartilhados pelos artistas da Nova Canção: as terras a semear, a vastidão do deserto, o terreno baldio onde são construídos os casebres simples dos populares, as minas de carvão, além do altiplano andino onde estão espalhados os seus irmãos trabalhadores, como versa na composição *Mi Desierto*³⁵⁶, primera faixa do mesmo álbum. Na canção, espaços territoriais versados em composições como *Venian Del Desierto*, de Victor Jara, *Indio de La Cordillera*, de Nicomedes Santa Cruz e mesmo as canções interpretadas por Mercedes Sosa, como em *Antiguos Dueños de La Flechas* e compostas por Atahualpa Yupanqui, em especial *Los Hermanos*, Palomares dileneia as grandes cadeias montanhosas, as serras tropicais, as vastas e profundas regiões do continente. Na composição, o acesso à terra garantiria a justiça social tão almejada, na qual ela é adorada como espaço sagrado, sendo parte constitutiva do sujeito popular campesino em simbiose com o espaço que vive e labuta: *resista e espere o dia/ que acabe a tua miséria*. As vozes em coro, acompanhadas do vocal solo de Palomares, uma vez mais lançam a figura trabalhadora no caminho rumo à libertação, à emancipação. Por fim, o compositor é otimista: *eu sei que você fará justiça*.

Em abril de 1983, quando Palomares subiu ao palco com Amparo Ochoa, a interpretação de ambos no *Concierto por La Paz en Centro América*, transcorrido na capital da Nicarágua, seria marcante para ambas as carreiras e lembrada como momento alto daquele festival. As vozes conjuntas, naquele momento, deram outros contornos à canção *La Maldición de Malinche*, elevando a ideia de uma canção compartilhada – um palimpsesto total; um artefato compartilhado deslocado para além de suas fronteiras. Nesta toada, a intérprete Amparo Ochoa³⁵⁷ pode ser considerada a cantora popular mexicana mais

³⁵⁶ PALOMARES, Gabino. *Mi Desierto*. Intérprete: Gabino Palomares. In: **La Maldición de Malinche**. México: Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0g3IzjS4AFXNrgSnRgepck>]. Acesso em: 06/2025.

³⁵⁷ Filha de agricultores, plantadores de cana de açúcar da região de Sinaloa, no norte do país, Ochoa foi incentivada desde a adolescência por seus familiares a rumar para a carreira musical. Deixou de lado a profissão de professora rural para mudar-se, em 1971, para a Cidade do México a fim de estudar música – “bel canto”, especificamente – no Conservatório Nacional do México, órgão ligado ao Instituto Politécnico Nacional. Ao chegar na capital, presenciou momentos de tensão e conflitos latentes entre o movimento estudantil organizado, mas fragilizado pelo autoritarismo das forças de repressão e segurança mexicanas, e as forças policiais. Situações e acontecimentos políticos impactantes, como o Massacre de Tlatelolco, em 1968, e os fatos que

proeminente entre o final da década de 1960 e início de 1970, permanecendo ativa até a sua morte, em 1994. Assim como ocorrera com Mercedes Sosa, considerada a “voz dos sem voz” e a “voz da América Latina” – não apenas na Argentina –, Amparo Ochoa era apontada como uma *persona vocal* que incorporava o verdadeiro sentido do popular, não apenas mexicano, mas latino-americano em sua inteireza.

Segundo Bieleto-Bueno³⁵⁸, “como acontece com muitos outros representantes da Nova Canção Latino-Americana, os discursos que associam a voz de Ochoa à ‘voz do povo’ são persistentes (p. 11), associando a entonação de seu canto e o seu engajamento político de maneira quase anedótica e “natural” às noções puras e folclóricas do que seria entendido como popular. Relevante sublinhar que essa pretensa simbiose entre o compositor/músico/intérprete engajado, o seu canto e as verdadeiras raízes populares latino-americanas ocorriam com frequência, como sublinhou González, a partir do impacto artístico de mulheres na indústria fonográfica, aquelas que o musicólogo chileno apontou como as grandes artistas do folclore continental (2016, p. 150). Amparo Ochoa não ficou para trás quanto ao ímpeto de interpretar canções onde protagonizavam as figuras populares e trabalhadoras³⁵⁹, almejando, como na canção *¿Quien Tiene La Voz?* (1976)³⁶⁰, responder quais eram os sujeitos que podiam ou não realizar os próprios desejos nesse mundo, que não labutar e servir, vocalizando os seus próprios interesses – mesmo sabendo qual era a resposta de suas interrogações.

sucederiam após este evento, marcaram a gestação e desenvolvimento da corrente de renovação sonora mexicana, o Canto Nuevo Mexicano, assim como a trajetória biográfica de seus atores, como Amparo Ochoa, criatura artística sensibilizada pelos fatos políticos de seu tempo.

³⁵⁸BIELLETO-BUENO, Natália. La Voz del pueblo y para el pueblo' Amparo Ochoa's vocal trajectory: From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War. **Journal of Interdisciplinarity Voice Studies**. Volume 5, abril de 2020.

³⁵⁹ A perspectiva internacionalista, antiimperialista e entre-fronteiras presente como elemento constitutivo da Nova Canção Latino-Americana pôde ser explicitada, por exemplo, no álbum “Obra colectiva: México-Chile Solidaridad” (1974), em canções de solidariedade ao povo chileno após a queda de Salvador Allende e da Unidade Popular (1973), uma obra coletiva da qual Amparo Ochoa participa como intérprete, assim como participam o grupo Los Folcloristas e Oscar Chavez, figura igualmente reconhecida dentro do *Canto Nuevo Mexicano*.

³⁶⁰ OCHOA, Amparo. *¿Quien Tiene La Voz?* Intérprete: Amparo Ochoa. In: **Vamos Juntos**. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/2gC29ChadxsmppqQR5qO0Sd>. Acesso em: 06/2025.

Na canção *El Sirvinte*, faixa do álbum “Cancionero Popular: Vol II”³⁶¹, de 1975, a mexicana submerge através de seu vocal das pequenezas do ato de servir aparentemente trivial e rotineiro das classes populares para com os seus senhores e patrões. O canto vocalizado de Ochoa, de maneira terna e que se potencializa no andamento da canção, de seus refrões, acompanhado do grupo mexicano Los Folkloristas³⁶², é entoado de forma *corrida* ao som de instrumentos inúmeros, como o violino, a flauta e a inserção da batida de blocos sonoros ao fundo, ritmos proporcionados pelo grupo musical juntamente com Ochoa. Promotores do que se compreendia ser uma canção folclórica e tradicional do México, o grupo Los Folkloristas uniu-se na Cidade do México, em 1966, e aos poucos foi influenciado pelas sonoridades da Nova Canção Latino-Americana – inflexão muito semelhante às formações de grupos e conjuntos chilenos, como Illapu, Inti-Illimani e Quylapayun, ou o grupo Tarancón³⁶³, no Brasil –, incorporando ao seu repertório elementos comuns de seus atores através de uma leitura mexicana da realidade musical (e política) daquela década. Os sete multi-instrumentistas acompanham o vocal de Ochoa, como em outras gravações e performances do álbum “Cancioneiro Popular: Vol II”, álbum este em que consta a célebre faixa *La Maldición de Malinche*. As sonoridades de um violino rápido, instrumento erudito e moderno, são contrastadas com outros instrumentos no andamento de um *son jarocho*³⁶⁴, onde Ochoa, através de seu vocal, irá defender os serviçais, os trabalhadores braçais –, sujeitos que *servem aos bens alheios, não gozando nenhum favor*, assim como aqueles que servem melhor, mas nunca são agradecidos ou agraciados por sua labuta diária e invisível.

Há na composição tons de sátira e ironia, característicos do *Canto Nuevo Mexicano*: *ah, me recordo que há de se servir pelos pontos conhecidos*,

³⁶¹ OCHOA, Amparo. *El Sirvinte*. Intérprete: Amparo Ochoa; Los Folkloristas. In: **Cancionero Popular: Vol II**. México: Discos Pueblo, 1975. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0bM1jyGHQrHxgvKD9VJC6t>. Acesso em: 06/2025.

³⁶² Para mais informações a respeito do grupo *Los Folkloristas*, acessar: <https://www.losfolkloristas.com/>. Acesso em 06/2025.

³⁶³ GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón invenção sonora de um Brasil latino-americano. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 175-188, jul.-dez, 2006.

³⁶⁴ Esse estilo ou corrente musical mexicana originária da região de Vera Cruz, inicialmente, é acompanhado de instrumentos igualmente específicos, como a “jarana jarocho”, espécie de violão pequeno de cinco ordens de cordas; o “requinto jarocho”, uma guitarra pequena e aguda, usada para os solos melódicos; e a “arpa jarocho”.

colocando “em serviço” todos os cinco sentidos, e mesmo assim, nenhuma gratidão merece o servente. Nos versos, *faça sol ou faça sereno, ah por cumprir a minha obrigação, é uma grande distinção quem serve aos bens semelhantes* – quem serve ao outro. O exercício de seu trabalho é constante, por isso preferiria o servente servir apenas a deus, pois “só deus me paga bem”. Enquanto elementos religiosos são inseridos nos versos, no plano terreno o servente não nutre esperanças para com a humanidade: *no mundo não há quem se mostre lisonjeiro/ não há de haver um homem bom*, afirma. Senhoras e senhores distintos, indivíduos das classes senhoriais a quem o sujeito popular necessita servir, não se recordam do servente, não se importam com os seus feitos; nenhum agradecimento à vista, compadece o trabalhador. O servente/serviçal pede ao ouvinte que venha conhecer a sua história e a sua labuta. O servente se atenta para o mundo e a realidade ao seu entorno, reconhecendo a falta de valor que lhe é conferida pelos patrões – considerados “íngrats e vaidosos” –, e, mesmo assim, agradece, continua a sua labuta e caminhada.

No mesmo álbum, como sétima faixa, *El Vaquerito* relembra as canções que fazem referência ao peão, ao vaqueiro, ao domador de animais, sujeito pertencente às instâncias das fazendas e seus arredores, como uma figura complexa, pois enquanto é agraciada pelo dono da terra, indivíduo que manda e ordena aos camponeses, é, ao mesmo tempo, aquele que permanece abaixo do proprietário, sendo igualmente violentado pelas relações cruentas e verticais de um latifúndio – como observado nas análises da página 172, em outras canções que inscrevem essa figura em suas composições. Já nessa canção, que traz consigo os mesmos instrumentos e suas sonoridades produzidas em *El Servinte*, no andamento de um *son jarocho*, Ochoa insere o vaqueiro domador em uma relação íntima com o seu animal, que parece não cansar de perambular pelas instâncias da fazenda, sendo ele o maiorial daquela região – o cavalo, não o sujeito humano. Ele, um pobre *vaquerito* que “não tem sombreiro”, mas o fará a partir das “couraças do bezerro”, continua o seu trabalho cantando, sempre alegre. Os versos rápidos e com tons cômicos e satíricos, tão característicos dos *corridos* mexicanos, inserem o sujeito em uma paisagem idílica e selvagem, por certo, sem se esquecer das condições materiais desse trabalhador: ele não tem

o sombreiro, como se percebe, mas igualmente não possui a camisa, as vestimentas, nem as sandálias (*alpargatas*) para proteger os seus pés.

Esse duplo sentido criado no ato composicional – a festividade sonora e o ritmo produzido em contraste com a índole do sujeito, que nada possui, mas que não deixa de ter esperanças, demonstra-se na canção. Se nada detém para si, nos versos o sujeito irá atrás, irá construir, fazer os seus pertences com as próprias mãos, dando a tônica de *El Vaquerito*, que se assemelha, guardadas as devidas diferenças de seus parâmetros sonoros, à canção *Pion Pa' Todo*, de Daniel Viglietti, imputando ao trabalhador a pecha de “faz tudo”, aquele que está pronto para tudo, o capataz da fazenda, o seu vigia permanente. Nesse sentido, as críticas às classes senhoriais e dominantes, aos patrões, burgueses e latifundiários, nos *corridos* interpretados por Amparo Ochoa, estão presentes em outras faixas do álbum analisado, como na canção *La Calaca*³⁶⁵, na qual as figuras de mando são apontadas como abusivas, violadoras, usureiras, débeis e poderosas, em detrimento da figura trabalhadora; nos versos, o operário é sugado por esses indivíduos como tomam o sangue alheio como os carrapatos: *o operário ganha o pão com o suor de sua fronte/ para que seus filhos comam, ainda que não o suficiente*, entoa Ochoa. Por fim, a artista critica o sistema eleitoral mexicano (e latino-americano) ao abordar a temática das manipulações eleitoreiras para fins pessoais de determinados grupos e indivíduos, prática latente nos espaços burocráticos do poder instituído na América Latina.

Filha de camponeses, Amparo Ochoa interpretou canções as quais, como em outras correntes de renovação dos novos cancioneros, propunham uma dignificação da figura camponesa. Nas faixas do álbum “Amparo Ochoa: Canta Trova Y Algo Más De Yucatán con Los Hermanos Magaña”, lançado em 1983, com faixas compostas ainda na década de 1970 e gravadas no início da década de 1980 juntamente com o grupo Los Hermanos Magaña, a vida simples nos interiores e o cotidiano campestre, onde os cenários agrários são versados a partir de ações banais e cotidianas da figura de uma camponesa mestiça,

³⁶⁵ OCHOA, Amparo. *La Calaca*. In: *Por Siempre: Lo Mejor de Amparo Ochoa* (remasterizado). México, 2006. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/7hmDplqSftS7uQMxsEY9BU\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/7hmDplqSftS7uQMxsEY9BU). Acesso em: 06/2025.

ganham destaque. Isso é perceptível em *Anhelo Campesino*³⁶⁶, na qual a “mais linda mestiça de Yucatán” caminha pelos campos realizando afazeres domésticos, enquanto a artista coloca-se como um ser apaixonado pela *mestizita* de seu coração, explicitando uma paixão secreta pela figura – *você e eu podemos realizar a nossa mais grande ilusão*, orquestrando, no andamento da canção, a consumação desse romance idílico.

Acompanhada pelos instrumentistas e vocais em coro dos Hermanos Megaña, a cada refrão vocalizado neste *corrido* com ritmos leves, Amparo Ochoa interpreta uma canção onde a temática do amor idealizado pelas figuras centrais traz à baila a mestiçagem como tematização de suas canções. Neste mesmo álbum, em duas diferentes faixas intituladas *La Mestiza* e *Mestiza*, essas figuras são inseridas em belas paisagens naturais, realizando pequenos e triviais afazeres domésticos, incitando os homens de sua comunidade a partir de seu caminhar e de sua beleza, pois *não é possível resistir aos encantos da mestiça*, canta Ochoa.

Assim como no México, a Venezuela viveu a sua própria experiência sonora quando atento à canção popular engajada dentro das perspectivas nacional-populares, articulada ao internacionalismo do espírito latino-americanista. Compositores, músicos e intérpretes venezuelanos se defrontaram com um continente em ebulição após a Revolução Cubana, dentro de um regime democrático de baixa intensidade, imerso nas próprias singularidades históricas e geográficas daquela região e de sua formação nacional. Se o seu regime era democrático, pouco democrático eram os seus poderes instituídos de acordo com Antunes (2011), Santos (2018) e Galeano³⁶⁷ (1980). Não obstante, dentro do universo cultural das canções engajadas, é relevante sublinhar que “não há trabalhos de investigação que sistematizem a evolução da canção de protesto na Venezuela, nem grandes sínteses explicativas, reconstruções articuladas e

³⁶⁶ OCHOA, Amparo. *Anhelo Campesino*. Intérprete: Amparo Ochoa; Los Hermanos Megaña. In: **Amparo Ochoa: Canta y Trova Algo Más De Yucatán Con Los Hermanos Megaña**. México. Selo: Universidad Autónoma Metropolitana/Azcapotzalco, 1983. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/1BqHvSVzAjnj460Kxfe963>. Acesso em: 06/2025.

³⁶⁷ Como apontou Eduardo Galeano em suas constatações sobre o “minério negro” nas múltiplas regiões do continente, no final da década de 1970, a Venezuela pode ser considerada “um dos países mais ricos do planeta e, também, um dos mais pobres e mais violentos. Ostenta uma renda per capita mais alta da América Latina. [...] mas a maioria da população, que disputa as sobras de uma minoria faustosa, continua tão pobre como na época em que o país dependia do cacau e do café” (Galeano, 1980, p. 180), uma fonte de dilemas e problemas sociais e políticos que alimentou as composições de artistas como Soledad Bravo e Ali Primera.

coerentes sobre o seu desenvolvimento” (2014, p. 66), explica Isaac López, semelhante constatação sobre a canção popular mexicana do mesmo período. Portanto, a realidade histórica venezuelana desses anos pode nos esclarecer algumas dessas lacunas e obstáculos.

O longo domínio das oligarquias conservadoras venezuelanas (Antunes, p. 36) está relacionado ao *minério negro* cobiçado naquele território, que, de maneiras inúmeras e sempre tensionadas, norteou as decisões, práticas e discursos políticos de suas elites, mesmo que o petróleo e a sua exploração em terras venezuelanas não tenha sido, necessariamente, uma tematização corrente das composições de seus artistas engajados.

Se no início de sua história a Venezuela encontrava sua força motriz na produção de café e de outros produtos primários, os benefícios oriundos do petróleo é que foram os verdadeiros responsáveis pelo nascimento de uma burguesia nacional dependente do Estado e submissa às grandes empresas estrangeiras de prospecção e refinamento do óleo. (Antunes, p. 36)

Após 1930, no entanto, a valorização desse minério gerou grandes transformações sociais, como um expressivo êxodo rural, um processo de “descamponesação” (Santos, 2018, p. 34) que gerou um aumento expressivo das cidades, um crescimento desordenado orientado pelos ditames do petróleo:

o esvaziamento das atividades produtivas como desdobramento do modo como a receita do petróleo impactou as relações sociais legadas pela formação histórica do país, engendrou uma situação descrita por Celso Furtado como ‘subdesenvolvimento com abundância de divisas’. (Santos, 2018, p. 34)

Essas transformações ocorreram *pari pasu* com as sucessivas derrotas das esquerdas venezuelanas tanto no plano institucional como dentro dos agrupamentos decididos a tomar o poder através da luta armada e da estratégia de guerrilhas – muito influenciadas pelo processo revolucionário cubano em um plano geral. Para López³⁶⁸, a desvinculação dos grupos de esquerda de suas bases populares, o rearranjo dessas mesmas forças a partir de outra perspectiva de lutas que não a armada, a renovação universitária (1969) e os inúmeros congressos culturais promovidos pelos centros acadêmicos e o movimento

³⁶⁸ LÓPEZ, Isaac. La "canción protesta" en Venezuela: Una Aproximación a su origen y auge (1967-1977). **Humania del Sur**. Año 9, Nº 16, Enero-Junio, 2014, p. 65-77.

estudantil, “ofereceram os ideários da Nova Canção [Venezuelana] e atuação valente, honesta e nobre de muitas figuras” (p. 68) entre 1967 e 1977.

Esses artistas buscavam um modelo venezuelano ao socialismo muito semelhante às perspectivas de seus iguais latino-americanos, como no Chile, explicitando a sua clara relação com partidos, frentes e agrupamentos revolucionários da região, como ocorre com o compositor e músico Ali Primera. Na esteira da análise de López, a radicalização política marcou o cancionero popular engajado da Venezuela: na região, a canção estava articulada a uma perspectiva ainda mais didatizante e pedagógica como forma de conscientizar e instrumentalizar os afetos e as paixões populares em “favor da mudança proposta pelos chamados setores progressistas” (López, 2014, p. 69), ideia não muito distante dos novos cancioneros América Latina afora. Como foi para a grande maioria dos artistas integrantes da Nova Canção, rechaçavam a denominação *protesta* de suas composições e interpretações da realidade, expondo uma necessidade de criar uma consciência insubmissa nas populações mais pobres a respeito de seus problemas, indicando que a música tinha um propósito para além da mero deleite e entretenimento, apreendida por seus artistas como uma arma revolucionária, ou, nas palavras de López, um “canto concebido como combate a um projeto político alternativo” (p. 69).

Isso se faz evidente na composição *Hay que Aligerar La Carga*, nona faixa do álbum “Ali Primera: Vol. 2”³⁶⁹, de 1974, onde o artista venezuelano inscreve o operário fabril nos versos de uma canção que incita o ouvinte a unir-se, solidária e coletivamente, ao trabalhador que está nos interiores de uma fábrica em movimento. O gesto inicial da composição – “dar as mãos” –, unindo-se e integrando-se ao trabalhador, ocorre em outras faixas do repertório da Nova Canção, como em *Canción con Todos*, interpretada por Mercedes Sosa, *Dale tu mano al Índio*, de Daniel Viglietti e *Plegaria A Un Labrador*, de Victor Jara, regressando, na faixa, como um chamado à organização dessas classes e setores populares superexplorados: *procure o trabalhador na fábrica/ Dê a mão ao operário/ Diga que a luta é longa/ Que é preciso aliviar a carga*.

³⁶⁹ PRIMERA, Ali. Hay que Aligerar La Carga. Intérprete: Ali Primera. In: **Ali Primera Volume 2**. 1974. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NpGtXAIE0G8>>. Acesso em: 06/2025.

Desde o início, o venezuelano entoa um canto potente através de uma voz expressiva acompanhada de seu clássico violão, empunhando-o com os punhos cerrados quando adentrava um palco, como gesto político associado às esquerdas. Em *Hay que Aligerar La Carga*, as sonoridades da percussão acompanham o músico entre os breves e compassados batuques que seguem os seus versos: *para abrir o caminho/ Do mundo que ele sonhou/ Diga que o que ele produz/ Engorda o explorador/ Diga que pra tirar o gringo/ Que fode com meu povo/ Vai ter que lutar*, dispara Primera. São muitos os elementos e signos evocados pelo artista na canção, uma canção que parte de instrumentos musicais específicos daquela região como o *cuatro venezolano*, um violão de quatro cordas que dá ritmo à canção, as *maracas* como percussão³⁷⁰, além das sonoridades de flautas andinas como interlúdio para a melodia e o tambor crioulo, aproximando Primera de seus companheiros ao Sul.

Nos versos, o operário vive um cotidiano de trabalho exaustivo, tendo em vista a sugestão dada pelo compositor em sua palavra-cantada: a necessidade de se aliviar a carga dada pelo explorador, o proprietário da fábrica. A luta entre classes antagônicas dá o tom dos versos de Primera, ao mesmo tempo que dá ênfase à existência de outro modelo de sociedade proposta em seu canto, um outro mundo sonhado pelo operário que trabalha única e exclusivamente para engordar o explorador – o mesmo sujeito que “fode” com o povo venezuelano, como compõe Primera, de maneira explícita.

O compositor vocaliza de maneira categórica ao ouvinte: para tirar o gringo de sua posição de mando e controle através da ação e discurso anti-imperialistas, através da ação política, o operário teria de organizar-se e lutar por este novo mundo, por esta nova sociedade. Já o tom satírico, que incorpora elementos anticlericais contra a alta burocracia eclesiástica, evidencia ainda mais as posições ideológicas do compositor: ao ouvinte é pedido que *avise* ao trabalhador que *na sacristia/ faremos a reunião/ diga que Deus não se irrita/ que ele está contente/ com a revolução*, canta Ali Primera, respondendo às posições conservadoras da Igreja Católica, instituição presente e ativa nos rincões da Venezuela. Não por acaso, Primera canta: *procure o padre da paróquia/ Não*

³⁷⁰ Percussões feitas de cabaças de madeira ocas preenchidas com sementes e/ou outros materiais para se produzirem as sonoridades ao serem chacoalhadas pelo músico em performance ou gravação.

busque o Cardeal/ Diga que a luta é longa/ Que é preciso aliviar a carga/ Que a missa de domingo/ Com povo livre, é melhor, em ritmos e tons cômicos.

Os versos seguintes, munidos da perspectiva revolucionária³⁷¹, denunciavam novamente o caráter imperialista do patronato, os *yankees* e a ingerência estrangeira em terras venezuelanas: *me ensina o caminho/ sei que há um inimigo/ é o imperialismo/ e a ele eu vou vencer*. Com o andamento da canção, as repetições do refrão vão trazendo maior potência ao vocal de Ali Primera, como um desfecho impactante da mensagem que procura veicular através da música. Apreende-se nela que a luta por uma nova sociedade resultará no fim das injustiças sociais – e a miséria vai embora –, pois ao ouvinte é deixada a tarefa hercúlea de integrar-se ao povo e aos trabalhadores, procurando o trabalhador da fábrica; procurando quem labuta na terra; e até mesmo o cego da rua (as classes marginalizadas e excluídas do mundo do trabalho, o popular não representado), afirmando-os que a luta é longa e, principalmente, que é preciso aliviar a carga para aquele labutam naquele país, diariamente.

Na composição *América Latina Obrera*³⁷², décima primeira e última faixa do álbum “Lo Primero De Ali Primera”, de 1973, essa denúncia contra o imperialismo estadunidense, tematização corrente dos artistas da Nova Canção, é demonstrada em versos corridos ao som de um violão sem percussões: é o vocal profundo do venezuelano que se sobressai. Como elemento comum ao seu repertório, o tom de denúncia apontado para a figura do *yankee*, representante dos interesses imperialistas à burguesia e ao patronato daquele país, é explicitado nos versos: *o yankee teme/ que você se levante/ América Latina trabalhadora/ não sei, por que você não faz isso?* questiona Primera. Interligados pela região amazônica, o grito *yankees go home* é ecoado pelo continente, e ele *vem subindo o Amazonas/ o grito rebelde do carioca/ e vem se*

³⁷¹ Ali Primera, ainda com 18 anos, partiu rumo a Caracas, capital da Venezuela, para estudar Química na Universidade Central (UCV) unindo-se rapidamente ao agrupamento estudantil Juventude Comunista da Venezuela (JCV). No entanto, pendeu para o mundo artístico logo nos primeiros anos de faculdade ao invés dos corredores burocráticos das companhias de engenharia petroleira que brevemente havia aspirado a trabalhar. Com a ajuda financeira do Partido Comunista, conseguiu lançar seus primeiros álbuns, entre eles “Vamos Gente de Mi Tierra” (1968) – título quase idêntico ao álbum de Viglietti, “Gente de Mi Tierra” (1964). A busca pelo popular e pelo trabalhador na canção engajada era, como se percebe, um trabalho *sin fronteras* a partir da Nova Canção Latino-Americana.

³⁷² PRIMERA, Ali. *América Latina Obrera*. In: *Lo Primero de Ali Primera*. Venezuela, Promus, 1973. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Xptj6lhcnww]. Acesso em: 06/2025.

unir com seu irmão/ o trabalhador venezuelano, evocando os ideais unionistas e integradores tão presentes no repertório da Nova Canção, com tons radicalizados semelhantes à canção *Basta Ya!* de Atahualpa Yupanqui.

Brasileiros e venezuelanos são inseridos no mesmo verso e, juntamente com as classes trabalhadoras dos países vizinhos dessa América Latina *obrero*, são incitados a alçar as bandeiras da revolução, processo que desembocaria no novo modelo de sociedade pretendido pelo compositor. Para que isso acontecesse, o rompimento com a ingerência norte-americana no país e no subcontinente são tarefas políticas urgentes: *gringo, vai embora/ os trabalhadores da América Latina/ te dizem: gringo, vai embora!/ yankee, vai embora!* desfecha o compositor. A perspectiva anti-imperialista vinculada à compreensão idealizada de povo latino-americano em combate por sua emancipação é composta de maneira explícita na canção *Vamos Gente de Mi Tierra*, a faixa que dá título ao álbum de 1967, “Vamos Gente de Mi Tierra”. Com o vocal potente acompanhado de seu violão, o compositor incita as gentes de sua terra, a Venezuela e a América Latina, a lutar por um mundo melhor. Essa gente, de acordo com Primera, *carrega às costas/ uma grande decepção*, em referência aos desequilíbrios e desigualdades sociais presentes naquela realidade entendida como exaustiva e frustrante.

A figura do camponês protagoniza os primeiros versos da canção, entoada com tons festivos e alegres pelo artista em um ritmo que explicita a esperança de dias melhores nutridos por Primera. Essa figura é inscrita em simbiose com o espaço rural, como em muitas outras canções analisadas: *tem sua casa de barro/ aroma de lenha verde/ tem o fogão/ Atoma de chuva e terra/ em seu coração*. Neste momento, canta Primera o refrão que marca *Gente de Mi Tierra: vamos, gente da minha terra/ vamos, gente da minha terra!* Adiante, outra figura aparece: o sujeito pescador. Esse que *levanta sonolento/ diante do mar/ com a desesperança/ em teu coração*. O pescador é apontado como sujeito que sofre cotidianamente as intempéries do clima e os revezes de sua labuta ao mar, com o rosto curtido pelo sol, as fortes chuvas e os ventos que sopram do oceano. Não obstante, surge nos versos finais a figura do jovem estudante, aquele que leva no peito *um grande coração/ tua Pátria Venezuela*, sujeitos que, no futuro não muito distante, irão encontrar na classe operária a sua Revolução.

No mesmo álbum, a segunda faixa *Basta de Hipocresia* retoma essas mesmas figuras no momento histórico da emancipação popular através da revolução almejada pelo compositor, cada qual com o seu instrumento de labuta e a sua capacidade. Para Primera, em uma gravação em que sobressai apenas a sua voz e o dedilhar no violão – denotando a simplicidade técnica da gravação de seu primeiro LP –, era chegado o momento de estirpar as “mentes hipócritas, estúpidas e mandonas” daquela realidade. A sua gente há de se erguer no futuro: *levantemos para sempre as costas/ destruamos o chicote/ que nos querem marcar*, denunciando a violência perpetrada contra essas figuras populares e trabalhadoras na Venezuela: a figura do camponês que lutaria pela própria terra; do operário, pela própria fábrica; e o estudante por suas próprias ideias, surgindo no ato composicional como sujeitos centrais desse processo, para que busquem a emancipação coletiva – e esse momento chegará, na perspectiva de Ali Primera. Ele compõe, então, a busca por esse amanhã, pelo porvir: com o suor do trabalhador em luta, ela transcorrerá para “além das nuvens, o sol” que há de iluminar esse povo com a sua alegria: *o sol maravilhoso da libertação/ busquemos com alegria/ o sol maravilhoso da revolução*, desfecha a gravação.

No repertório de Ali Primera, composições distintas abordam as mesmas temáticas e as figuras populares e trabalhadoras de diferentes maneiras, inseridas em versos não como figuras centrais, mas como constitutivas desse processo de transformação da realidade almejada, perceptível em seus respectivos álbuns: “Abrebrecha”, “Al Pueblo o que és de Cesar” e “Canción Mansa para um Pueblo Bravo”. A partir de sua criatividade no ato composicional, de suas intuições e observação da realidade, vivências e experiências culturais e políticas, os traços subjetivos de uma criatura sensibilizada pelas mazelas sociais de seu país, o repertório de Primera pode ser considerado, para além da chave do engajamento pensado por Napolitano (2011), uma arte igualmente militante, e, em muitas situações, como na canção *Con El Martillo Dando*, ela pende para o panfletário – o que não descredibiliza a sua música³⁷³.

³⁷³ O propósito da canção, na perspectiva do compositor venezuelano, seria, de fato, “despertar as consciências” adormecidas pelo modo de produção capitalista (enredados na alienação do seu entorno) e as estruturas burocráticas dos poderes políticos. Entre os artistas analisados, Ali Primera é, sem dúvida, um dos mais “militantes”, ancorado na *perspectiva comunista* de sociedade. Neste ínterim, se a definição de “arte engajada” e “arte militante” possui diferenças teóricas (Napolitano, 2011, p. 73), em momentos como esse elas se embaralham para o

Nos versos de *Con El Martillo Dando*³⁷⁴, quinta faixa de um álbum a contratempo do fenômeno histórico da Nova Canção, “Entre La Rabia Y La Ternura”, de 1984, os sujeitos populares e trabalhadores em marcha se assemelham às canções que incitam esses grupos e classes a caminharem rumo ao processo revolucionário futuro – o porvir³⁷⁵. Para que isso ocorra, como base das melodias de seu repertório, Ali Primera dedilha ao violão, acompanhado de instrumentos típicos venezuelanos, como *cuatro*, as *maracas* e o *bajo*, uma canção com fortes ímpetos revolucionários e de agitação política. Na canção, elementos como o internacionalismo proletário, o coletivismo e a solidariedade entre as figuras trabalhadoras ganham vida na potência de seu vocal e na junção de um coro entre as sonoridades de flautas que o acompanham nos primeiros e últimos versos.

O martelo evocado por Primera, instrumento utilizado nas mais distintas práticas laborais no transcurso do tempo, aquelas provenientes do labor braçal, primordialmente, é parte constitutiva do repertório engajado da Nova Canção – nelas, os instrumentos de trabalho surgem como personagens centrais de sua palavra cantada, vinculados aos populares e trabalhadores. Com o martelo batendo, com a batida forte desse instrumento trivial manejado por essas figuras – o martelo companheiro –, os sujeitos populares e trabalhadores se farão respeitar frente ao patronato. E se o martelo parar de bater, não haverá produção, não haverá consumo e as engrenagens do capitalismo pararão. Para exemplificar esse seu desejo de paralisação e união, canta que *se o estudante para/ para a universidade/ e se para o operário/ se detem a cidade*. Ali Primera, nos versos que seguem, coloca as classes trabalhadoras em marcha, pois se *marcharmos juntos/ este mundo injusto parará*.

As mãos que labutam, as mãos campesinas e proletárias, são unidas uma vez mais pelo compositor venezuelano, centradas em seu instrumento de

pesquisador no momento de sua análise, situação comum apontada por Marcos Napolitano em suas reflexões metodológicas.

³⁷⁴ PRIMERA, Ali. *Con El Martillo Dando*. In: *Entre La Rabia Y La Ternura*. Venezuela, 1984. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XSPcGgvvBeg]. Acesso em: 06/2025.

³⁷⁵ Como ocorre nas canções outrora analisadas *Hermano*, *Dame Tu Mano* e *Para Cantarle a Mi Gente*, interpretadas por Mercedes Sosa, *Marcha de Los Pobladores* e *Marcha dos Trabalhadores da Construção Civil*, compostas por Víctor Jara, *Manos Obreras*, do grupo sonoro Illapu, e *Marcha de Los Estudiantes*, de Osvaldo Rodríguez. Em todas elas, a *marcha* em frente, à utopia do porvir, marca a sua palavra-cantada como se essas figuras fossem impelidas e determinadas a uma tarefa histórica a cumprir, marchando como soldados revolucionários rumo à libertação e à emancipação continental.

trabalho. Se existe entre as suas gentes a consciência de classe, para Ali Primera, metade do largo trecho a caminhar já foi transposto. Esse caminho, aberto para que transcorra o processo revolucionário, foi composto por Victor Jara em *El Martillo*³⁷⁶, anos antes, em 1969, como oitava faixa do álbum “Pongo en tus manos abiertas”. Entoadada pelo chileno em conjunto com um coro de vozes que inauguram a gravação com tons esperançosos, o martelo nessa canção passa de instrumento de labor à instrumento revolucionário nas mãos das figuras trabalhadoras. Manejar o martelo para golpear a manhã e a noite, diariamente por todo o seu país com vistas a “alertar do perigo” que se avizinha. Os golpes do martelo terão de ser instrumentalizados pelo coletivo de trabalhadores que carecem de união para defender a paz almejada. Tamanho perigo, representado pelo autoritarismo militar, pela violência de classe e pela superexploração nos mundos do trabalho, é musicado na palavra-cantada como um sobreaviso que carece ser espraçado aos povos: se tivesse um sino e uma canção para avisá-los, os golpes do martelo não seriam necessários. No entanto, Victor Jara anuncia possuir todas as “armas” que necessita para a revolução: *martelo da justiça/ sino da liberdade/ e uma canção de paz*.

Se em *El Martillo* o coro de vozes anuncia com otimismo os perigos à espreita, a gravação de *Con El Martillo Dando* é acompanhada por uma orquestra que compassa o vocal de Ali Primera do início ao fim de sua entoação, dando ritmo e tons sublimes à figura histórica evocada pelo compositor, o “Libertador” Simón Bolívar, como forma de corporificar a emancipação e a integração continentais propostas e almejadas na composição. A burguesia petroleira e o patronato industrial, setores pertencentes às classes dominantes venezuelanas, são inscritas na canção como corruptos e gananciosos: *a pátria está sendo vendida/ Com desperdício e corrupção/ Mas os olhos do povo/ Já não poderão ser tapados*, reitera Primera a respeito da consciência ativa daquele povo a respeito da dinâmica política dos cidadãos naquela conjuntura – uma consciência de classe imputada ao povo a partir do ato composicional. Já o patriotismo evocado pelo compositor recai na defesa daquilo que compreende serem as riquezas e a soberania da Venezuela frente ao imperialismo estadunidense: *e hoje se unem defendendo/ O que Bolívar soube conquistar/ E*

³⁷⁶ JARA, Victor. *El Martillo*. In: *Pongo en Tus Manos Abiertas*. Chile, Jota Jota, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/69mu4oTHk7OacX2f5K00oh>]. Acesso em: 06/2025.

hoje se unem defendendo/ O que Bolívar soube conquistar. Bolívar estava para os venezuelanos como José Martí estava para os cubanos.

A influência da Revolução Cubana não acometeu apenas os países do Cone Sul, mas gerou debates e levantou dilemas acerca do socialismo e do comunismo latino-americanos em diferentes países do continente, como a própria Venezuela³⁷⁷. Entre 1960 e 1970, o governo cubano promoveu o auxílio logístico e construiu pontes de diálogo com o Partido Comunista Venezuelano (PCV), de acordo com Wasserman (2010). A relação entre os agrupamentos políticos insubmissos dentro do espectro das esquerdas não parou por aí, estendendo-se para diferentes coletivos e setores organizados da luta armada latino-americana:

O apoio cubano a esses movimentos foi consistente. Depois que o PCV alinhou-se à política de Moscou, o suporte cubano à guerrilha venezuelana e, sobretudo ao Partido da Revolução Venezuelana (PRV), fundado por Bravo (expulso do PCV em 1965), tornou-se mais sistemático ainda. Além do envio de armas, treinamento e soldados, a primeira “Declaração de Havana”, a formação da Organização de Solidariedade dos Povos da África, Ásia e América Latina (OSPAAAL) e a criação da Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS)⁵ reforçavam o respaldo de Cuba à luta armada na América Latina e no Caribe. O período que vai de 1960 (Declaração de Havana) a 1967 (OLAS) foi de intenso relacionamento entre os revolucionários cubanos e a guerrilha venezuelana, mas posteriormente, com a morte de Che Guevara em outubro de 1967 desferiu-se um golpe terminal na idéia de exportar a Revolução Cubana, na idéia do foco guerrilheiro e na opção pela luta armada na América Latina. (p. 77)

Wasserman aponta para Douglas Bravo³⁷⁸, líder das Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN), braço armado do Partido Comunista da Venezuela,

³⁷⁷ A relação entre Cuba e Venezuela se estreitou após a vitória eleitoral de Hugo Chávez Frias ao Executivo, em 1996. Chávez e Fidel Castro construíram uma relação de amizade dominada pela ideologia, erigindo “pontes” de auxílio e negociação para que fluxos comerciais e culturais fossem facilitados entre os países, tendo em vista o embargo econômico e as transformações transcorridas no país após a Revolução Bolivariana. Entre 1960 e 1970, Ali Primera cantou o processo revolucionário cubano de maneira a dignificá-lo – como na canção *Cuba És un Paraíso*, lançada em 1973 no álbum “Lo Primero de Ali Primera” –, como um processo que teria de ser espalhado para o restante da América Latina. Mesmo que os setores culturais engajados na Venezuela buscassem o seu próprio modelo ao socialismo, apreendiam a Revolução Cubana como um “farol” a ser seguido. Durante o governo de Chávez, a figura artística de Ali Primera foi recuperada e instrumentalizada (tornado propaganda panfletária) pela Revolução Bolivariana, associando-a ao chavismo, usando dos símbolos culturais advindos da canção popular engajada para construir uma identidade coletiva e consolidar o apoio popular (Marsh, 2016).

³⁷⁸ Douglas Bravo, na década de 1960, tornou-se comandante em chefe da organização guerrilheira Forças Armadas de Libertação Nacional (FALN). Expulso em 1965, fundou, em 1966, o Partido da Revolução Venezuelana (PRV), que, devido à derrota militar da guerrilha em 1967-

como um dos combatentes e ideólogos das guerrilhas rurais nos anos 1960, promovidas nas selvas venezuelanas. No entanto, o ano de 1967 marcou uma inflexão para o foquismo guerrilheiro. A partir desse momento “a guerrilha venezuelana resistia com apenas vinte por cento de seu contingente. O restante havia sido preso ou morto” (Wasserman, 2010, p. 78). As figuras do soldado raso, do guerrilheiro heroico, muitas vezes um dissidente insubmisso das forças de repressão e segurança vinculados às estruturas e burocracia dos Estados nacionais, eram apreendidas e compostas na palavra-cantada engajada como pertencentes a essa idealização do povo e dos populares latino-americanos: esses sujeitos, idealmente, seriam potenciais revolucionários para o compositor e intérprete.

Defronte a essa conjuntura e impactada com a morte de Ernesto Guevara, dando início ao debacle das guerrilhas no continente, um ano após o seu assassinato a intérprete venezuelana Soledad Bravo³⁷⁹ entoaria *La Guerrillera*³⁸⁰, composição do músico argentino Horácio Guarany, reconhecida em sua gravação original para o álbum “Soledad”, de 1968. Se Daniel Viglietti, igualmente impactado com a morte de Guevara, havia composto *Canción del Guerrillero Heroico*³⁸¹ (1967) como uma ode a “Che”, inscrevendo essa figura nos conhecidos cenários compostos até o momento – no andar dos rios, desde o dialeto aymará/ Por altiplanos e selvas/ O guerrilheiro vai falar –, e Geraldo Vandré compôs *Guerrilha*, canção de ode à sua “arma espiritual”, a viola, como a última faixa do álbum “Canto Geral (1968), Soledad Bravo inscreveria a

1968, teve a maioria de seus dirigentes fuzilada. Na década de 1980, passou pelas fileiras do PRV do então tenente Hugo Chávez, futuro presidente venezuelano.

³⁷⁹ Soledad Bravo nasceu em 1943, na cidade espanhola de Logroño, no entanto migraria para a Venezuela com apenas sete anos de idade em pleno contexto autoritário vivido pela Espanha sob a ditadura de Francisco Franco (1939-1975) – seu pai, um professor “marcado” pelo regime e preso pelas forças de Franco pelos ideais republicanos que defendia, considerou o exílio de sua família junto de Soledad onde encontravam-se tios, primos e outros parentes: “Foi realmente maravilhoso chegar nos trópicos, e chegar nesse país de graça, de glórias, um país que amo profundamente”, falou a artista em entrevista ao programa Encuentro. Aos vinte anos de idade, começou a trabalhar profissionalmente com a música popular, sendo considerada uma das vozes-intérpretes mais emblemáticas do cancionero engajado latino-americano ao lado de Amparo Ochoa, Violeta Parra e Mercedes Sosa, regravando canções de figuras artísticas igualmente emblemáticas da Nova Canção como Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui, Horácio Guarany, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez.

³⁸⁰ BRAVO, Soledad. *La Guerrillera*. Intérprete: Soledad Bravo; Compositor: Horácio Guarany. In: Soledad. Venezuela, Discos América, 1968. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/2YIDNULbdu0ncl8HxsYlhm]. Acesso em: 06/2025.

³⁸¹ VIGILIETTI, Daniel. *Canción del Guerrillero heroico*. Intérprete: Daniel Viglietti. In: Trabajo e Hormiga (Versão 67), 1984. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0KeIDDkFtwclEJHX1CX8LK]. Acesso em: 06/2025.

partir de seu vocal as mulheres guerrilheiras em uma entoação lamuriosa e com ritmos lúgubres, um andamento entristecido de uma composição acompanhada apenas de seu canto e dos sons do violão.

Nos versos de *La Guerrillera*, a figura insubmissa espera a chegada de uma pomba branca que voará pelos montes a partir da vitória sobre os seus inimigos, os contrarrevolucionários. A liberdade, corporificada em uma noiva, aquela que demora propositalmente a chegar nos altares de seu comprometimento, semelhante aos versos de Atahualpa Yupanqui em *Piedra Y Camino* (1955) – *la novia libertad* –, é esperada com entusiasmo e paixão. Ela é esperada pela guerrilheira que tem “sangue em sua alma” e está enamorada pela Revolução, empunhando fuzis e munição envoltas de seu peito. Nos versos, pronta para o combate, a revolucionária ergue as suas bandeiras feitas com a mesma madeira utilizada na construção de seu violão, de sua guitarra, as armas espirituais dos cantores engajados: *a guerrilheira tem/ vida, sangue em sua alma*.

Como o restante dos artistas engajados desse momento, Ali Primera e Soledad Bravo atentaram-se para a Revolução Cubana com otimismo, como um norte a ser seguido pelas sociedades e os povos latino-americanos desse momento em busca de emancipação, cada qual à sua maneira. Como Victor Jara, em 1972, e Mercedes Sosa, em 1974, a *Casa de Las Américas* receberia, em 1977, Ali Primera e sua *guitarra* para o concerto “Del Tercer Mundo para un Único Mundo”. A intérprete venezuelana cantaria, não obstante, canções de ode ao processo revolucionário como *Una Viaje a Cuba* (1968) e *Chamamé a Cuba*, estreitando os laços internacionalistas com os artistas cubanos no transcurso da década de 1970.

Através da composição de Ali Primera, entoada juntamente com Soledad Bravo para o álbum “Entre La Rabia Y La Ternura”, a canção *Flora Y Ceferino*³⁸² explicita em versos o matrimônio, o cotidiano e a trajetória de luta de um casal de camponeses pobres em busca de socorro. Em uma gravação com dez minutos de duração, um romance entre figuras populares e trabalhadoras encontra na complexidade das relações humanas, uma vez mais, a sua

³⁸² BRAVO, Soledad; PRIMERA, Ali. *Flora Y Ceferino*. In: *Entre La Rabia Y La Ternura*. Venezuela, 1984. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=RsrkBI0WPCo]. Acesso em: 06/2025.

tematização central. Entoadada e intercalada por ambos de forma intensa e lamuriosa, na harmonia do *bajo* e do *cuatro* venezuelanos e no ritmo das *maracás* e do *cajón*, enquanto o violão de Primera acompanha o andamento da canção que remete às paisagens interioranas e profundas da Venezuela, os versos acompanham a agonia de Ceferino, um camponês pobre à beira da morte, enquanto sua esposa, Flora, tenta conseguir ajuda médica ou mesmo divina. A história do casal explicita a miséria e as injustiças sociais, além do que Primera considera uma “hipocrisia vinda dos céus”. A doença de Ceferino (*tos bolivariana*, uma metáfora para a tuberculose ou para doenças negligenciadas) movimenta Flora na busca por um médico.

No entanto, ele não está disponível porque é domingo e há uma festa no latifúndio de “El Lodazal” (uma fazenda de “lodo”, aponta metaforicamente Primera para o latifúndio, local sujo e chafurdado). A farmácia local também não a ajuda, pois exige moedas para vender remédios. Então, frente à morte anunciada de Ceferino, ele, sabendo que vai morrer, pede para que Flora chame um padre para a sua confissão. Ele ainda expressa preocupação com seus filhos, especialmente pedindo para que o mais velho, Reinaldo, não “endureça o coração” diante das injustiças. Os elementos anticlericais presentes no repertório de Ali Primera são acentuados na canção quando chega o padre Gonzaga, e Ceferino questiona a hipocrisia da religião, na visão do compositor: *por que os ricos controlam a Igreja?/ Por que os pobres sofrem enquanto os poderosos festejam?* Ceferino não encontra consolo, *pois não é Deus que o mata, mas a fome*.

A canção compara a seca do verão com a exploração do campesinato, *entre chipo e demagogia que lhe sugam sangue e mel*, em versos semelhantes à *Arriba Quemando el Sol*, de Violeta Parra, que realizava igual indagação aos camponeses chilenos. O padre, tocado pela situação, questiona junto a Ceferino em versos que são entoados repetidas vezes no desfecho: *por que os camponeses morrem tão cedo nesse país?* Frente às indagações, vocalizada por Soledad Bravo, a campesina Flora ecoa as dores das mulheres pobres que lideram suas famílias em estado de miséria: *as dores do mundo são maiores na mulher*, entoa Bravo. Ela reza de joelhos, mas a sua fé não salva Ceferino, que morre desassistido. Na composição de *Flora Y Ceferino*, como em *Preguntitas Sobre Dios*, de Atahualpa Yupanqui, o campesinato pobre e a sua trajetória de

sobrevivência, frente a uma realidade que o marginaliza e subalterniza, e mesmo na busca de socorro médico e divino, não se fazem ouvidos.

Soledad Bravo apreende essa mesma realidade venezuelana – vinculada à perspectiva latino-americanista – daquele momento em *Canción de La Paz*³⁸³, sexta faixa do álbum "Soledad", de 1968, onde a intérprete empresta uma voz embargada, acompanhada de um violão para explicitar a relação desigual entre o sujeito trabalhador e a figura do patrão. Em uma espécie de diálogo entre essas figuras, emerge um símbolo bastante conhecido dos integrantes da Nova Canção: a pomba. A ave está presente em muitas composições de Victor Jara, Violeta Parra e nas interpretações de Mercedes Sosa e Amparo Ochoa como uma metáfora para o sentimento de liberdade: o vôo livre da ave branca em contraste com os grilhões dos trabalhadores atados ao chão. Nos versos, a intérprete diz *que não, que não, pombinha/ sou um homem do povo/ farto de trabalhar*. A vida do sujeito trabalhador é essa: trabalhar diuturnamente, “mas me pagam mal”, esclarece o trabalhador. Nos versos, Bravo discorre em seu canto sobre as desigualdades sociais talhadas na Lei, como se fossem talhadas em pedra e forjadas no ferro, assim como o destino determinado dos trabalhadores: *as leis estão feitas/ a favor do patrão/ a lei não escuta o povo, pomba/ mesmo que tenha razão*. Nos versos, evidencia-se mais uma vez o antagonismo entre o sujeito trabalhador e o patrão. Este trabalhador, no entanto, tem consciência de suas tarefas e de sua labuta, assim como de seu lugar nas engrenagens sociais e econômicas. Mesmo assim, não está satisfeito com essa realidade: *dos meus deveres, falam, pomba/ dos meus direitos, não*. Os versos vão construindo a figura do trabalhador como um agente de transformação, um revolucionário, aquele que romperá com os seus grilhões e o de seus companheiros.

Apesar da legislação e dos deveres impostos pelo patronato, *nos uniremos/ contra a exploração/ a força dos homens, pomba/ sempre será a união*. Os elementos de solidariedade e coletivismo das figuras trabalhadoras ganham força, mesmo que reprimidos, detidos e vigiados quando clamam por justiça e liberdade. Não obstante, são julgados e condenados por isso. As ações

³⁸³ BRAVO, Soledad. *Canción de la Paz*. In: Soledad. Venezuela, Discos América, 1968. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4aYE8GmCp7BGtLny5ZoHf3>]. Acesso em: 06/2025.

dos poderes instituídos servem para impor uma paz perpétua, construir e estabelecer um ordenamento social segundo a canção, com tons irônicos. Soledad Bravo conhece quais ordenamentos e que tipo de *pax* se almeja. A pomba que sobrevoa os céus americanos, essa metáfora comum aos artistas da Nova Canção, é composta como a materialização da paz: *que volte conosco, pomba/ pomba da paz*.

A partir da composição de Horácio Guarany, Soledad Bravo entoa a canção *El Corralero*³⁸⁴, faixa presente em distintos álbuns seus, como “Cantos De Amor Y De Lucha 1967-1975” e “Soledad Bravo”, lançado em 1969. Neste último, intimista e lúgubre, a intérprete venezuelana escolhe canções que abarcam as distintas figuras populares e trabalhadoras apreendidas, construindo pontes e dialogando com diferentes artistas engajados, como Silvio Rodriguez, interpretando *Canción de Elegido*, além de *Mineros de Asturias*³⁸⁵, palavra-cantada composta pelo espanhol Chicho Sánchez Ferlosio³⁸⁶. Em *El Corralero*, no entanto, o peão do campo, sempre ordenado pelo capataz e vigiado pelo patrão-fazendeiro, regressa na composição. Nela, uma tematização corrente, a velhice da figura trabalhadora, evidencia a sua trajetória de labor ao longo da vida, quando é chegado o momento derradeiro. É quando as lembranças do velho peão passam a ser rememoradas: *ao longo do baixo estuário/ eu achei que era prestado/ quase a caducidade*. A figura ainda precisa de ajuda para morrer, e, já enfraquecida, atenta-se para os pastos que trabalhou e onde criou os animais alheios (o “potrinho”): *não rejeite o meu conselho/ vou enterrar/ quando se morre de velhice*, entoa uma lamuriosa Soledad Bravo.

³⁸⁴ BRAVO, Soledad. *El Corralero*. In: Soledad Bravo. 1970. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/5r6p7rkBXfTqzlvdlXb4jf>. Acesso em: 06/2025

³⁸⁵ Com entoação entristecida, a canção narra a greve de mineiros da região espanhola das Astúrias, ocorrida em 1962. Em plena ditadura franquista, a mesma que desterrou a família de Soledad Bravo para a Venezuela, a greve acabou em uma forte repressão estatal contra o operariado mineiro organizado. Entre detenções, assassinatos e prisões, ela alcançou certo êxito em seus dois meses de duração, sendo este um momento histórico daquela conjuntura autoritária, quando algumas reivindicações foram atendidas, como a revalorização das pensões, aumento dos salários e a anulação de sanções aos grevistas presos.

³⁸⁶ De comunista a anarquista, Ferlosio (1940-2003) foi um compositor, músico e escritor espanhol antifranquista.

3.2.2 NOVA TROVA CUBANA

Entre os integrantes internacionalmente reconhecidos da Nova Trova Cubana³⁸⁷, agrupados na *Casa de La Trova*, sediada em Santiago de Cuba, as figuras campesinas e operárias seriam exploradas de maneira distinta do observado até o momento. Como primeiro exemplo do impacto da Revolução nesse repertório, a segunda faixa do álbum “Silvio Rodriguez y Pablo Milanés”, de 1975, intitulada *Campesina*³⁸⁸, evidencia não apenas a maneira peculiar e distinta que os artistas da Nova Trova atentavam para as figuras populares e trabalhadoras como a maneira igualmente particular de compô-las e cantá-las em suas canções. Como aponta Mariana Villaça, em alguns momentos, Rodriguez e Milanés não seguiram à risca os preceitos da “arte revolucionária”³⁸⁹ proposta pelo musicólogo José Ardévol e outros intelectuais ligados ao *Palacio de la Revolución*, enfrentando problemas com o regime. Além disso, viveram um período sob suspeita, “acusados de assumirem postura contra-revolucionária em suas músicas ou comportamentos” (2001, p. 254).

No caso da figura versada, se parcelas consideráveis do campesinato cubano teriam sido responsáveis pelo processo revolucionário, lutando em

³⁸⁷ A corrente de renovação sonora originada em Cuba, aquela que serviria de “farol” ideológico e cultural para os novos cancioneros nascidos abaixo da linha do Equador – e para muitos outros artistas para além do campo musical –, seria constituída a partir dos anos finais da década de 1960 mediante uma série de tensionamentos, negociações e conflitos, muitas vezes com o próprio governo revolucionário instaurado após a deflagração da Revolução Cubana (1959). A Nova Trova Cubana, no entanto, fértil entrocamento do movimento continental representado pela Nova Canção, seria responsável por composições e sonoridades características de sua região – o Caribe –, assim como experimentaria novas e renovadas entoações e ritmos através das trocas e pontes fonográficas com distintas correntes de renovação, gêneros e gravações originadas principalmente nos países do Cone Sul, dada a relação próxima que estabeleceram os artistas cubanos com figuras artísticas brasileiras, chilenas, argentinas e uruguaias. A Nova Trova, defronte um processo revolucionário em formação contínua, diferente das outras correntes que cantavam o processo de emancipação que no tempo futuro ocorreria (o porvir), encontrou no lirismo erudito e nas sensibilidades populares o tom almejado para se compor as canções de seu repertório – muitas vezes repreendidos e censurados pelo próprio regime que buscava uma “arte ideal”, genuinamente revolucionária.

³⁸⁸ MILANÉS, Pablo; RODRÍGUEZ, Silvio. *Campesina*. In: Silvio Rodriguez y Pablo Millanés: Cuba Nueva Trova. Cuba, Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/track/4bJpndJhFgmF2VVpQUYxNs>]. Acesso em: 06/2025.

³⁸⁹ Arte revolucionária entendida, no contexto da Nova Trova, como uma releitura do “realismo socialista” originado na União Soviética: “Dentro dessa perspectiva de valorização do nacional e considerando o peso político-ideológico que o Estado lhe conferia, passou a haver a necessidade da formalização de um modelo de arte ideal. Diante disso, intelectuais ligados ao governo buscaram, em artigos e ensaios, adaptar os princípios do realismo socialista soviético à realidade cubana, na tentativa de sistematizar um modelo de “arte da Revolução” (Villaça, 2001, p. 252), diferente do que ocorreu com outras correntes de renovação latino-americanas.

trincheiras ao lado dos guerrilheiros nas *sierras*, a sua posição perante o processo e o governo instaurado seria diferente do restante do campesinato latino-americano, dado o programa de reforma agrária iniciado pelas forças vencedoras no início de 1960. A canção *Campesina* difere do repertório analisado no qual a figura luta por um quinhão de terra, organiza-se contra o latifúndio ou trabalha incessantemente em uma fazenda que não possui. Através da poética intimista, com alto grau de abstração e versos líricos que constroem uma simbiose entre a figura dos campos e o espaço da natureza, o espaço agrário-pastoril dos interiores que mistura-se com as matas, a floresta e as altas montanhas cubanas, um cenário idílico – quando não onírico – acompanhado das sonoridades do violão de Silvio Rodríguez e da entoação de Pablo Millanés, a figura é inserida em uma realidade *cambiante*, onde as temporalidades se desencontram com a passagem dos anos da pequena camponesa. Ela nasce em um dia qualquer, em um espaço onde sempre estiveram uma árvore e uma nuvem – um cenário estático, congelado no tempo. A campesina cresce, se desenvolve e se percebe adolescente. A figura entende desde cedo que há solidão naquelas terras: quando criança, seu brinquedo era caminhar pelos montes esverdeados e transcender os seus horizontes até a juventude, quando começou a trabalhar a terra.

Mas o trabalho na terra, o arar, plantar e semear para a campesina cubana não está envolto de dificuldades, agruras e sofrimentos. Tanto aquele cenário como as terras que aram e plantam os trabalhadores fazem parte e complementam a felicidade que nutrem no calmo andamento de suas próprias vidas, como se os elementos da natureza, a prática do trabalho e a trajetória individual da campesina formassem a paisagem agrária cubana daquele momento, entre rupturas e permanências. A árvore que avistou quando criança, agora é florida, e a nuvem que permaneceu estática naqueles campos durante tanto tempo, moveu-se por fim. O movimento desses seres inanimados, mas igualmente vivos, alegram a campesina. Algo se move lentamente nas terras cubanas.

A felicidade da figura é medida a partir da passagem do tempo e da percepção que possui de seu entorno. O seu coração parece despertar, por fim. Ela toma consciência de si: *entre o que desejaste e o que foi*, a campesina é inscrita como um indivíduo feliz. Mas a métrica não se dá pela quantidade de

posses/propriedades que detém ou controla, mas pela percepção de sua própria existência e caminhada; nessa percepção íntima da passagem do tempo, onde a felicidade só se regoziza próxima da natureza, em simbiose com ela, daquela antiga árvore que floriu, próxima da nuvem que andou, a sua felicidade plena é ver, sentir e caminhar pelas serras e campos. O conflito e a tensão sociais advindas da paisagem agrária tão latentes em canções que remetem às figuras do campesinato estão ausentes em *Campesina*.

Se operários e camponeses cubanos não participam do processo revolucionário latino-americano em sua inteireza, como propõem os demais artistas da Nova Canção ao inseri-los na palavra-cantada, eles estão inscritos entre o passado colonial e subdesenvolvido que antecede a Revolução e o futuro que já chegou através desse processo. Apesar das tensões entre o regime e seus artistas, o clima nas instituições estatais que promoviam a atividade cultural era de otimismo. Como apontou Villaça, “incentivar as manifestações artísticas nacionais e o engajamento da juventude nos princípios revolucionários eram metas almejadas por todos os setores da cultura” (2001, p. 255). Como ocorre na canção *El Obrero Viejo*³⁹⁰ lançada em 1975 no álbum “Grupo De Experimentación Sonora/ICAIC”. Nela, Silvio Rodriguez versa os sentimentos e as afetações de um operário com idade avançada, refletindo sobre a própria existência no momento em que guarda para si as marcas do tempo traçadas em seu corpo, assim como as memórias de uma trajetória marcada pela prática do labor exaustivo. No entanto, o compositor acrescenta elementos históricos que se entrelaçam com as suas experiências de juventude, assim como as dinâmicas e alterações sofridas pela ilha após a deflagração do processo revolucionário.

Silvio Rodriguez, além de compositor e músico engajado, foi um educador popular durante as campanhas de alfabetização transcorridas nos rincões de Cuba entre 1960 e 1961, compondo sobre a nova percepção de mundo produzida na figura do velho operário que aprendeu a ler não apenas as letras em palavras e sentenças, mas a realidade concreta que o cerca. Nos versos iniciais, o operário diz que *depois da labuta/ agora vou estudar/ os padrões se foram/ vieram ensinar*. Com a voz e o violão característicos, juntamente com

³⁹⁰ RODRÍGUEZ, Silvio. *El Viejo Obrero*. In: Grupo De Experimentación Sonora/ICAIC. Cuba: EGREM, 1975. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Bzer73RoXgk]. Acesso em: 6/2025.

um coro de vozes entoadas a cada final de refrão, dando sobrevida à figura composta, a trajetória do operário vai ganhando outro sentido na composição: como antes ele vivia apenas para trabalhar, agora que não enxerga tão bem e que lê tão mal, tem a possibilidade de encarar o mundo de outra maneira a partir daqueles ensinamentos. A figura trabalhadora parece não acreditar na possibilidade de tal transformação, mas a encara com otimismo: *minha mão é muito dura/ para construir o pão/ quando minha ideia chegar/ para onde ela irá?* As indagações continuam, mas são lidas por outro ângulo, sob a claridade do conhecimento apreendido através das letras: *meus olhos só viam/ terra do meu suor/ agora que eles vêem os livros/ eu sei por que o sol brilha.*

Se, antes, o operário se percebia como um ser bruto e com mãos endurecidas, agora converte-se em *dono da roda/ e da velha enxada*. Não obstante, na escola construída pela campanha da alfabetização, ele agora era *mais do que um imperador*. Esse desfecho clarificador vai de encontro com os sentimentos de mudança profundas sentidas na ilha pelo jovem Silvio Rodriguez. Em seu testemunho³⁹¹, aponta para um momento de inflexão na sua vida: teria sido a primeira vez que se sentiu parte de um todo social, distanciando-se de sua família rumo às serras e campos com o intuito de promover a alfabetização do campesinato e demais trabalhadores cubanos:

Os jovens como eu tinham fresco [na memória] a epopéia da *Sierra Maestra* e nós queríamos participar, não? Dentro de nossas possibilidades, não libertando o país em uma luta armada, mas libertando o país do flagelo do analfabetismo, não? E empreendendo uma luta que não era armada, ou que era armada, mas com lápis e com livros de estudo, percebendo sim como um combate contra a ignorância, era algo muito belo. (Rodriguez, 2020)

Partindo das palavras do compositor, de acordo com Mechi,

talvez o analfabetismo fosse sentido em Cuba de forma mais intensa do que em outras regiões da América Latina, mas não fugia de um padrão generalizado no subcontinente. [...] Nesse quadro, fica claro por que a erradicação do analfabetismo em Cuba estava entre as primeiras tarefas de grande porte assumidas pela Revolução de 1959. Esse objetivo foi logrado em fins de 1961, após uma intensa jornada que, simultaneamente, formava pessoas alfabetizadas e novos mestres – que adquiriram um elevado status

³⁹¹ Entrevista com Silvio Rodriguez a respeito de sua participação nas campanhas de alfabetização. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cQq5H7N2MYE>.

social em meio à revolução e se tornaram responsáveis pelo desenvolvimento de novas práticas pedagógicas. (p.176)

Silvio Rodriguez não foi o único artista cubano a compor e cantar este *hermoso* processo, como mesmo classificou em seu testemunho. No início da década de 1960, em plena campanha promovida pelo governo cubano, Carlos Puebla lança *Son de La Alfabetización*³⁹², faixa que integra o álbum “Carlos Puebla Y Sus Tradicionales”, de 1961. Nos versos breves de Puebla, entoados no ritmo promovido por instrumentos típicos do *son* cubano, como as *maracas*, as *claves*³⁹³ e o *bongó*³⁹⁴, promover a cultura letrada é como promover a verdade, algo que o povo necessita saber para nunca mais perca o seu amor pela liberdade. O “poeta da Revolução” enfatiza nos refrões as palavras de ordem: *que não se deixe ninguém sem aprender*, pois aprender a ler é aprender a viver. Esse gesto, o mesmo de Silvio Rodriguez e de tantos jovens cubanos que participaram deste processo, é inscrito nos versos finais de Puebla, apontando para o ato de ensinar como um gesto maravilhoso que dá luz ao cego, como um dever cívico. No entanto, o processo de aprendizagem, para além dos ensinamentos alfabéticos e gramaticais nessa Cuba pós-Revolução, adquiriu um sentido patriótico; para além do manejo de livros, os cubanos deveriam manejar o fuzil, dado o entendimento do compositor de que o país estava em constante ameaça de forças geopolíticas externas: *que se recorde e tome nota/ que tome nota e se recorde/ aquele que seu tempo perde/ não é cubano, nem patriota*. A defesa desse processo, para Puebla, era inviolável.

Em seu numeroso repertório, o compositor se coloca em simbiose com o povo cubano e latino-americano, como em *Soy Del Pueblo*³⁹⁵ (1962): ele é do povo e o povo o constitui, onde ele caminha, caminha o povo. Quando ele exerce o seu ofício de cantar, faz com um “duro esforço” para que essas gentes o reconheçam como parte desse todo idealizado. Como nas distintas análises,

³⁹² PUEBLA, Carlos. Son de la Alfabetización. In: Carlos Puebla y sus Tradicionales. Cuba: EGREM, 1961. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7vr0icY5SHQhho6pUjYn7]. Acesso em: 06/2025

³⁹³ Dois bastões de madeira que definem o andamado rítmico da canção.

³⁹⁴ Conjunto de tambores pequenos que complementam a percussão.

³⁹⁵ PUEBLA, Carlos. Soy del Pueblo. In: Canciones revolucionarias. Cuba: EGREM, 1962. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4pLiXP04TtyCSMXAko1m0]. Acesso em: 06/2025.

essa relação simbiótica³⁹⁶ é explicitada na palavra-cantada de Puebla: *passo pela cidade/ e ouço os sentimentos das pessoas/ recolho-os e, imediatamente/ devolvo-os cantando*.

Fora de Cuba, compositores, intérpretes e músicos que destinaram a sua entoação engajada às classes trabalhadoras não o faziam pelo fato mercadológico em si ou pelo entretenimento dançante, mas abraçavam determinado propósito prático-político de um regime socialista. Quando a figura do camponês surge nos versos de uma canção, ela está envolta de elementos que envolvem a estruturas/engrenagens que perpetuam a miséria, a violência que impera nas relações de trabalho – entre trabalhador, patrão ou seu vigia/capataz –, além do momento utópico de sua libertação. Se a temática ganhou contornos de denúncia nas mais distintas regiões do continente, em Cuba a situação era outra, por razões que competem aos acontecimentos experimentados após a deflagração da Revolução. Camponeses e guerrilheiros tonaram o processo revolucionário possível, e, por essa razão, como constata Vasconcelos, a reforma agrária imposta pelo governo atendeu às muitas das reivindicações do campesinato, rompendo em partes com a herança da colonização espanhola:

Em 1946, os latifúndios com mais de quatrocentos hectares controlavam 57% da superfície produtiva da ilha, mesmo correspondendo a apenas 2,8% do número total de propriedades. Ao mesmo tempo, as unidades com menos de 27 hectares representavam 78,5% do número de propriedades e ocupavam somente 15% da superfície agrícola. Com a revolução de 1959, porém, todos os trabalhadores passaram a ter direito a uma pequena propriedade de terra. O governo revolucionário distribuiu pequenos lotes chamados 'mínimo vital' (27 hectares) para mais de duzentas mil famílias sem-terra. Esses pequenos proprietários foram organizados por uma nova instituição chamada Associação Nacional de Agricultores Pequenos (ANAP). (Vasconcelos, 2018, p. 131)

Tal realidade fora colocada em versos pelo compositor considerado a raiz do canto rebelde na ilha, Carlos Puebla. Junto com Violeta Parra, no Chile, e Atahualpa Yupanqui, na Argentina, Puebla pode ser considerado o precursor do que entenderíamos como Nova Canção Latino-Americana. Não obstante,

³⁹⁶ O grupo chileno Quilapayún iria regravar a canção *Soy Del Pueblo*, de Carlos Puebla, para o álbum "Vivir como El", lançado em 1971.

diferente do que iriam propor nos anos 1970 os membros da Nova Trova Cubana, Puebla cantou os anos iniciais do triunfo guerrilheiro, sendo o seu álbum “Canciones Revolucionárias”, de 1962, o germe poético-sonoro não apenas para compositores como Pablo Milanés e Silvio Rodriguez, mas para distintos compositores e intérpretes como Mercedes Sosa e Victor Jara³⁹⁷, seus amigos próximos. No álbum lançado em 1962, a trigésima quinta faixa *Todo Por La Reforma Agrária* insere em versos o campesinato cubano assistido pela Revolução, tornando-se uma canção com conotações panfletárias e militantes em defesa de projetos políticos que alterassem as estruturas fundiárias de Cuba, concentradas em latifúndios. Vasconcelos escreve sobre o objetivo das duas reformas agrárias em Cuba, tão elogiadas e defendidas por Carlos Puebla:

Seu objetivo principal foi a eliminação do latifúndio, considerado uma herança colonial nociva que impedia o bem-estar social no campo e gerava o subdesenvolvimento. O fim do latifúndio e a redistribuição da terra entre Estado e campesinato melhoraram a situação dos trabalhadores rurais, que passaram a ter maiores salários, menores jornadas, e, muitas vezes, uma terra própria para plantar com a família. (Vasconcelos, 2018, p.131-132)

No entanto, apesar de dignificar as propostas do governo revolucionário, Carlos Puebla não deixa de construir os seus versos com base nos conflitos gerados entre o regime e os setores considerados contra-revolucionários, com base nas tensões que tais transformações incitavam na ilha. Expõe em versos que, no momento de sua gravação, havia muitos sujeitos contrários à lei da *Sierra*, ou, em outras palavras, contrários aos decretos de Fidel Castro e membros do governo revolucionário exigindo que a “terra se reparta em cartuchos” – transmitindo a implicação dos grupos *contra* que pregavam a violência no campo, fosse para a desapropriação de terras ou mesmo para

³⁹⁷ Relevante pontuar a relação estreita que já se estabeleceu entre os artistas da Nova Canção Latino-Americana, entre as décadas de 1960 e 1970, ao comporem uma canção dedicada a Victor Jara, na faixa *El Nombre de Victor Jara*, que consta no álbum “Carlos Puebla Y Sus Tradicionales”, de 1979, lamentando a partida do chileno e recuperando a sua relação simbiótica com povo latino-americano a partir da palavra-cantada, temática elementar do compositor assassinado pela ditadura de Augusto Pinochet: *o povo está presente/ com sua canção pura e clara/ o nome de Victor Jara/ que cantará novamente*. Essa canção de ode ao chileno não foi a única. Mercedes Sosa interpretou *A Victor*, composta por Otilio Gutierrez, integrando o álbum “Mercedes Sosa: Acústico en Suiza” (1980). Nela, a tucumana entoava a impossibilidade de matarem, de fato, Victor Jara. Nela a mensagem aos seus assassinos é clara: terão de calar o rio, terão de secar o mar, terão de parar a chuva e apagar o sol, para que, finalmente, calem a voz do cantor.

mantê-las da forma como estavam. O refrão de *Todo por La Reforma Agraria*, no entanto, enfatiza que, de todas as maneiras, a reforma agrária será realizada: de uma maneira ou de outra, o egoísmo sem nome em gente de mente fraca não iria vingar, afinal, as reformas “sairiam, ou sairiam...”. Puebla acusa as forças estrangeiras como sendo “históricos com vozes estranhas”, denunciando a miséria do camponês e a ganância pelo lucro advindo da produção de cana de açúcar.

Em seus versos, Carlos Puebla frisa a reafirmação do projeto de uma reforma agrária plena, entoando que a injustiça naquele país não poderá permanecer de pé: enquanto houver um *guajiro* sem-terra, “latifúndios, para que?”, indaga, criticando a concentração de terras nas mãos de uma minoria proprietária. Os versos também se preocupam com a reação armada daqueles contrários à Revolução. Mesmo assim, de maneira jocosa e cômica, ele retorna ao refrão cantando: “nem que chovam raios”, a reforma agrária há se impor. Puebla ainda tece críticas às guardas rurais, responsáveis pela vigilância e punição de trabalhadores camponeses durante os anos pré-revolucionários, cantando que a realidade, naquele momento presente, era diferente, já que “agora temos os barbudos”, em uma clara referência aos guerrilheiros que deflagraram a Revolução de 1959 e as reformas que propunham às massas.

Se, nesta canção específica, Puebla insere o camponês sem-terra como protagonista, em outras faixas de “Canciones Revolucionárias” todo um universo de temáticas referentes à Revolução Cubana será desvelado no ato composicional, como *Hasta Siempre, Comandante*, um hino em referência a Ernesto Guevara, *Hasta Que Llegó Fidel*, uma ode à liderança de Fidel Castro, além de canções dedicadas aos acontecimentos que se desenrolaram em Cuba após 1959, como as reformas urbanas que buscaram a ampliação de moradias populares, em *La Reforma Urbana*, e as campanhas promovidas pelo governo contra o analfabetismo na ilha, como na outrora citada *El Son de La Alfabetización*. Como esses exemplos denotam, Puebla instrumentalizava em suas canções os hinos e as marchas que favorecessem uma explícita

propaganda política, contribuindo para manter aceso o entusiasmo dos ouvintes-espectadores através do *son cubano*³⁹⁸.

A figura do trabalhador envelhecido e solitário, assim como o desconhecido e anônimo, inserido no repertório cubano com o trancurso da década de 1970, adquire novos significados com a composição de um dos fundadores da Nova Trova, Vicente Feliú, poeta, músico e compositor que redigiu e musicou *Ñico o El Monumento al Obrero Desconocido*³⁹⁹, lançado no compacto “Jornada De La Canción Política”, em 1973, juntamente com outra faixa-extra, *Made in USA*, de Alejandro García. Acompanhado do violão em uma gravação acústica ao som dos aplausos iniciais de uma plateia, Feliú entoia a vida de *Ñico*⁴⁰⁰, que na palavra-cantada é um sujeito qualquer: ele está à nossa direita e à nossa esquerda. Um operário idoso com seus lá setenta e “picos de glória”, como aponta o compositor, está envolto de experiências oníricas como a *Campesina* de Pablo Milanés, uma desconhecida trabalhadora dos campos. *Ñico* permanece de pé pelas madrugadas, sonhando.

Ele é da “espécie de homens” que não se conhece, por ser anônimo em meio à massa, um invisível aos olhos da maioria. No entanto, ele é dessa “espécie” que não se rende, levantando-se toda manhã para conquistar o que está faltando à mesa: *calmamente como quem sabe que a palavra não vale/ Sem*

³⁹⁸ Para Villaça, no início de 1960 o “sistema de difusão [musical] privilegiava, dessa forma, as canções de conteúdo patriótico condizente com campanhas e mobilizações” ideológicas, sendo o *son cubano* o seu trunfo em detrimento dos “gêneros que haviam sido desvirtuados pelo mercado norte-americano” (2001, 252).

³⁹⁹ FELIÚ, Vicente. *Ñico O El Monumento Al Obrero Desconocido*. Intérprete: Vicente Feliú. In: **Jornada De La Canción Política**. Cuba: EGREM, 1973. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bzwCARizku0>>. Acesso em: 06/2025.

⁴⁰⁰ Na página de um blog cubano sobre atualidades comunitárias e diversidades artísticas, o compositor descreve quem é este “operário desconhecido” que conheceu dois anos antes do lançamento da canção: “Conheci *Ñico*, ou Antolín Marrero Perdomo, seu nome verdadeiro, em 1971. Eu havia deixado a universidade sem terminar meu curso como professor de física em 1969 e sem nenhum vínculo empregatício. Depois de passar algum tempo na agricultura, fui trabalhar em uma fundição de ferro muito antiga em San José de las Lajas. Lá, *Ñico* trabalhava como operário, alimentando máquinas que misturavam terra e areia para a fundição de peças de ferro. Ele me ensinou a escavar os materiais para que eu me cansasse menos e pudesse produzir mais. Essa fundição produzia principalmente peças de ferro sanitário a 3.000 graus! e quando a fundição terminava, nós as extraíamos em brasa. Como diz a canção, o operário estava na casa dos sessenta anos quando o conheci e já tinha idade suficiente para se aposentar. Certa vez, perguntei-lhe por que não se aposentava, e ele, que era extremamente econômico com as palavras, respondeu: ‘porque a revolução é feita com trabalho e não com palavras’”. Importante sublinhar que as informações que constam no endereço eletrônico de Arnaldo Bal, quem redigia o blog “Dicen que la Utopía...”, não foram encontradas em nenhum outro local da internet, nem em outras obras sobre o cancionário cubano. (Disponível em: <https://arnaldobal.wordpress.com/tag/nico-o-monumento-al-obrero-desconocido/>)

um braço disposto a apoiá-la. Níco foi um trabalhador que viveu a sua infância cortando lenha, tornou-se um peão, um cavaleiro durante a sua juventude e permanece como um campesino arando e semeando a terra quando velho. Esse “homem de metal”, como se uma vestimenta metálica o protegesse das intempéries e da exaustão do labor no curso da vida, Níco vive entre o passado odioso calcado no trabalho e o futuro que não pode tocar, pois, com a sua idade avançada, reconhece que não chegará a ver “o que virá”. Não há promessas ou expectativas para Níco; no entanto, ele permanece *em seus ossos, já fracos/ E a alma pronta para explodir/ para o homem até o fim.*

No repertório da Nova Trova, o “povo” e o “popular” são evocados nas centenas de canções originadas da ilha, entoadas por Puebla, Rodriguez, Millanés e Feliú, entre muitos outros grupos e cantantes como Noel Nicola e Omara Portuono. O diálogo e as pontes construídas entre cubanos e o restante dos artistas latino-americanos, como explicitada nas análises, colocam um freio na narrativa. Não por acaso, Nova Trova e Música Popular Brasileira se encontrariam nessa conjuntura, alimentando-se uma da outra (Villaça, p. 262-263). Se a revolução social almejada pelas diferentes correntes regionais de renovação sonora teria acontecido, o porvir, em Cuba, tornava-se uma realidade que não estava mais no horizonte, pois era um dilema a ser enfrentado e trabalhado no presente.

Se antes havia a ideia de um farto repertório repleto de odes dignificantes às classes trabalhadoras cubanas, os acontecimentos históricos impeliram os artistas a refletirem para além⁴⁰¹ das clássicas figurações compostas e das paisagens/cenários conhecidos, como sujeitos irmanados em combate, a “ponta de lança” de um processo de transformação continental. Tais

⁴⁰¹ As temáticas inscritas no repertório de canções engajadas cubanas, distintas do explícito ato de denúncia e contestação da realidade, como em Danie Viglietti, Victor Jara, Gabino Palomares e Ali Primera, podem ser explicadas através da relação construída entre compositores e músicos cubanos e brasileiros. De acordo com Villaça, tanto em seus artigos científicos como em sua obra “Polifonia Tropical” (2004), essa forma peculiar e sofisticada de protesto que se gestou dentro da Música Popular Brasileira inspirou os trovadores cubanos entre 1960 e 1970. O pesquisador colombiano Francisco Guitérrez, citado por Villaça, explicou: “O Brasil ensina Silvio e os membros do movimento da Nova Trova a falar social e politicamente sem serem diretos. Dessa forma, eles desenvolvem a técnica de composições pluritemáticas ou sugestivas. Com o passar dos anos e as necessidades, os trovadores cubanos se especializaram na temática amorosa melosa e universal para: moderar atitudes, iniciativas e pensamentos hostis; enunciar condutas antirrevolucionárias ou irrevolucionárias; mobilizar; manifestar solidariedade; opinar...” (2001, p.262).

figuras seriam, no plano ideal (proposto no ato composicional) e até mesmo da ideologia promovida pelas instâncias culturais e órgãos do Estado, residuais como protagonistas – insubmissos, revoltosos ou vitimados e oprimidos –, como no restante de um continente ainda em busca de sua revolução.

À GUIA DE UMA CONCLUSÃO: OPERÁRIOS E CAMPONESES NA CONTRAMODERNIDADE MUSICADA

Como analisado nos capítulos antecedentes, fora dos palcos e gravadoras do que poderia ser considerado como uma canção engajada ou mais comumente como uma canção de protesto, outros artistas distanciados das correntes de renovação sonora dos novos cancioneros almejavam à sua maneira inscrever a sua observação crítica dos tempos e da realidade nos acordes da canção popular. Portanto, os artistas elencados nesta narrativa não foram os únicos a buscar nos sujeitos ordinários do povo e dos mundos do trabalho a sua fonte de criatividade, e aqueles escolhidos e filtrados ganharam relevante destaque à época. Nas palavras de José Miguel Wisnik, a música brasileira (e latino-americana) teria se encontrado com o fator popular, sensibilizando-se de tal maneira que o substrato de suas angústias políticas e do comprometimento social adentrou os poros culturais do ouvinte-massa, em uma escuta que se constituía, naquelas décadas, impulsionada pela indústria fonográfica que se expandia pelo continente no transcurso do século XX.

Apesar dos poderes coligados apontado por Tejeda (2017), da força do mercado e da indústria, além da censura e da vigilância militares, para Wisnik essa foi uma conjuntura de férteis cruzamentos entre o que era considerado alta cultura e aquilo que era originado das produções populares com iguais sensibilidades estéticas, provenientes de diferentes regiões do continente. Se as décadas de 1960 e 1970 foram as responsáveis pelo recrudescimento do arbítrio, da exceção e da violência nos países da América Latina, nas tentativas de eliminar o canto e a voz engajadas a partir da castração oficializada, não fizeram senão acender a chama da criação e da criatividade. Espoliados pelo terror das Juntas, governos militares e oligárquico-conservadores com arroubos autoritários – quando não vinculados à censura moral de setores conservadores –, as arbitrariedades da arte rompiam com as regras impostas. Quanto mais as dobravam e as torciam os artistas, mais desordenavam as simetrias da realidade para propor novos significados e sentidos à canção popular, ao sujeito popular e ao trabalhador, sempre rasurando um palimpsesto apregoado de novos significados.

Esses instantes de possibilidade, o momento da criação e confecção de uma canção incitavam as misturas e as colisões culturais, transformando umas às outras e produzindo novas sonoridades e ritmos, abarcando outras esferas da cultura popular latino-americana como gestas poéticas, obras literárias e películas cinematográficas. Quando Wisnik remete ao Brasil, aponta para uma produção profícua de um saber poético-musical que implicou em uma refinada educação sentimental daqueles que ouviam, sentiam e percebiam a mensagem que era transmitida através do andamento da canção. Sobre a percepção da realidade transmitida pelo som e captada pelo historiador, frente a esse objeto abstrato como uma fonte de conhecimento, González reflete:

[...] Da mesma forma, por meio da informação da imprensa, buscamos entender não apenas o mundo representado, mas também como ele foi reapresentado e percebido pelos habitantes do passado. Assim, através da iconografia e da música queremos também saber como o mundo era percebido. Dessa forma, fontes visuais e sonoras nos falam sobre seus conteúdos e argumentos evidentes, mas também, e principalmente, sobre a visão – e a audição – daqueles que geraram e moldaram essas fontes. (2016, p.8-9)

Essa canção latino-americana “apaixonada e rítmica, mas também triste e reflexiva” (González, 2016, p. 9), indo além de sua raiz folclórica e do fato folclórico em si – denominação que permaneceu como uma sombra sobre os novos cancioneros –, foi apreendida nesta tese de maneira ampliada, com vistas a buscar nas misturas, nas gravações e regravações de diferentes canções a sua riqueza criativa na confecção de um tecido polifônico capaz de iluminar as dinâmicas históricas continentais desse fenômeno. As suas correntes regionais, para além do folclore e do “protesto”, categorias que marcaram o senso comum defronte a Nova Canção, evidenciaram uma música que absorveu diferentes elementos rítmicos e sonoros, instrumentais, entoativos e performáticos, incorporando diferentes procedências à sua prática e consumo musicais, explicitando “o problema da mistura na música popular pós-industrial e a consequente multiplicação de identidades intermediárias, mais que hegemônicas, na cultura contemporânea” (González, 2016, p. 15).

Como demonstrado a partir das análises, elas promoveram, a partir de suas composições e do canto, a inserção das figuras populares e trabalhadoras, assim como de setores advindos dos estratos ainda mais subalternizados e

explorados das sociedades latino-americanas. A compreensão inicial de que essas figuras clássicas – de operários e camponeses – constavam como tematização corrente dos álbuns e canções, como arquétipos desses povos idealizados e formados no caldeirão miscigenado do continente do labor, aprofundou-se e complexificou-se durante a pesquisa: perante a inicial incompreensão da diversidade e pluralidade dessas figuras inscritas como protagonistas e seus registros, foi a partir do escrutínio historiográfico e da escuta atenta desse mesmo repertório que novos horizontes se abriram, assim como outros se fecharam para a conclusão da narrativa.

As figuras populares e trabalhadoras compostas e versadas nas canções integravam o verdadeiro povo latino-americano inscrito em uma luta contra as forças dominantes e hegemônicas, as classes e sujeitos corporificados nas figuras do burguês, do patrão, do fazendeiro, do capataz, do soldado e da polícia. A partir do ato composicional, tais artistas inscreveram esse povo idealizado com ímpetos românticos na dianteira de uma revolução continental. Ao mesmo tempo, eram vitimados e oprimidos pelo capitalismo periférico e pelo projeto da modernidade pretensamente universal, e a canção dotava-lhes de um sentido político-ideológico determinado e ascendente que caminhava nos trilhos da utopia – quando a realidade cruenta do cotidiano e do real, dos chãos da fábrica aos campos a semear, para além do artefato cultural, explicita uma maior complexidade com a qual se depara o historiador. Sobre essas figuras, na crueza do cotidiano, E. P. Thompson realiza reflexão pertinente ao pesquisador preocupado em manejar nos seus escritos esses atores sociais – mesmo que esteja se debruçando nas coletividades trabalhadoras inglesas dos séculos XVII e XVIII:

De modo geral, a população trabalhadora tem pouca possibilidade de prever o futuro: essas pessoas não planejam sua “carreira”, nem sua família; não veem sua vida como uma forma definida diante de si, não economizam os altos ganhos de algumas semanas para fazer poupança, não planejam a compra de uma choupana, e nunca tiram férias. [...] Assim, as oportunidades são aproveitadas à medida que surgem, com pouca reflexão sobre as consequências, assim como a multidão impõe seu poder nos momentos de insurreição direta, sabendo que seu triunfo não vai durar mais do que uma semana ou um dia. (1998, p. 21-22)

Para além de objetos de pesquisa, tais figuras são seres humanos vivos que carregam suas dores, alegrias, frustrações e expectativas perante a vida.

Frente a isso, ao pesquisador permanece a dúvida e a incerteza do que foi realizado: a possibilidade de diferentes canções e álbuns estarem fora do escopo da pesquisa é alta, evidenciando as lacunas, as faltas, aquele conteúdo não encontrado que perdeu-se entre os arquivos virtuais e os documentos escritos ou mesmo aquele verso ou faixa que poderia ter alterado os rumos da narrativa, um incômodo amargo sempre à espreita do historiador que almeja amplos escopos – ainda mais em um mundo midiático e hiper acelerado como o nosso. Portanto, esta tese de doutorado poderia estender-se por outros inúmeros capítulos, quiçá diferentes volumes abordando distintas regiões do continente⁴⁰² como uma forma de restituir os rumos do fenômeno estudado através das canções, como um reflexo distante daquela conjuntura, instante histórico que ansiavam por transformar esses artistas engajados, essas criaturas tão sensibilizadas pelos acontecimentos políticos de sua época, pela superexploração e o cotidiano desses sujeitos subalternizados. Mais que uma defesa ardorosa desses atores sociais, a sociologia do trabalho explicita os dados de brutais rearranjos modernizadores nos mundos do trabalho, onde a opressão contra as classes trabalhadoras deixa de ser um discurso político enviesado à esquerda e passa a ser um fato histórico concreto⁴⁰³.

A necessidade premente de setores engajados na América Latina daquelas décadas, assim entendida por esses atores sociais e musicais –, a emancipação a partir de processos revolucionários ou mesmo reformistas, como o caso cubano e chileno, revelou que os sujeitos responsáveis por essa hercúlea

⁴⁰² Um bom exemplo da extensão deste trabalho é evidenciado pela diversidade de canções provenientes dos países centro-americanos, como El Salvador e Nicarágua, onde artistas igualmente comprometidos com as causas nacionais e populares, assim como internacionalistas e latino-americanistas, contribuíram para transformar a Nova Canção em um fenômeno continental. Esses artistas compuseram uma palavra-cantada igualmente engajada, compartilhando elementos simbólicos e os modos de tocar de seus companheiros latino-americanos que entoavam e compunham no Cone Sul, em Cuba e em outras regiões, como o México e a Venezuela. Destarte as sonoridades advindas de instrumentos típicos e específicos da região centroamericana – assim como os dilemas políticos e sociais daquele território, que foram versados e musicados nas composições –, os vocais e o violão de figuras como os irmãos Godoy, Carlos Mejía e Luis Enrique, inseridos nas dinâmicas do processo revolucionário nicaraguense, compuseram e cantaram os sujeitos operários e camponeses com a mesma verve e a mesma apreensão crítica que aqueles originários de outros espaços do continente.

⁴⁰³ A época, ante as constatações da sociologia do trabalho, a repressão sistemática às classes trabalhadoras organizadas do então chamado Terceiro Mundo fora a regra, “um mecanismo de controle bem mais relevante” que nos países do centro, tendo muito mais “peso” nessas regiões como “parte da luta global anticomunista” estadunidense contra as regiões periféricas. (Silver, p.153). [SILVER, Beverly J. **Forças do Trabalho**: movimentos de trabalhadores e globalização desde 1870. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.]

tarefa eram as classes e setores subalternizados, o proletariado e o campesinato latino-americanos. Estava nas mãos coletivas e solidárias entre si, as mãos dadas inscritas no repertório analisado, como tarefa política determinada, para que esses sujeitos abrissem os caminhos para o horizonte de dignidade e justiça almejado. Na esteira da modernidade e de todos os avanços técnico-científicos promovidos (e prometidos) pelo progresso capitalista, havia, de maneira explícita, uma *contramodernidade* que era aspirada por esse repertório. Aqui, as ideias de progresso e desenvolvimento, elementos constitutivos do projeto da modernidade europeia, são acionadas por diferentes grupos em períodos distintos. Mas é na década de 1960 que Martin-Barbero aponta para uma inflexão: surgem para esses grupos as contradições insolúveis, como a "incompatibilidade entre acumulação capitalista e mudança social" para as esquerdas, enquanto, "à direita, tratava-se da incompatibilidade, nesses países, entre crescimento econômico e democracia" (1994, p. 247-248). Portanto, há um

reencontro do método com a situação latino-americana na dupla dimensão de sua diferença: a que produziu a dominação, historicamente, e a que, socialmente, constrói-se na mestiçagem das raças, dos tempos e das culturas. Na articulação dessa dupla dimensão torna-se socialmente visível o sentido contraditório da modernidade na América Latina: tempo de desenvolvimento atravessado pelo descompasso da diferença e da descontinuidade cultural. (Barbero, 1994, p. 212)

Seguindo Barbero, quando Tejeda escreve sobre o fenômeno da Nova Canção, apontando serem as suas canções um paradoxo que parte da cultura latino-americana desse descompasso contraditório, abraçando tradições nacional-populares e folclóricas (2017, p. 76), convertendo-se em artefatos de uma contracultura própria de contestação e denúncia em um combate contra o irrefreável e descarrilhado trem do progresso, a contradição se instala. Ao mesmo tempo em que os seus versos musicados são expressões da modernidade, são também de uma anti-modernidade, intuindo penetrar nos avessos desse projeto pretensamente universal.

Essas composições e sonoridades refletem as tendências de progresso de um mundo moderno sempre em desenvolvimento, carregando em seus registros sonoros uma reação popular ante os discursos do progresso, em permanente tensão com os costumes e as tradições (Tejeda, 2017, p. 76). Identificou-se, a partir das análises, que as figuras clássicas do operário e do

camponês em sua diversidade seriam a ponta-de-lança desse processo almejado entre 1960 e 1970, tornando-se residuais no início da década de 1980, período de gradual declínio do fenômeno da Nova Canção. Esse declínio foi acompanhado da consolidação do neoliberalismo no continente, “do enfraquecimento do poder industrial do trabalho e o orgulho coletivo construído em torno dele”⁴⁰⁴. Durante as décadas de formação e consolidação dos novos cancioneiros,

até mesmo trabalhadores cujos empregos tinham pouca força estratégica podiam se identificar com o poder social, por exemplo, do mineiro. Tanto industrioso quanto militante, tal figura se erguia como uma personificação da necessidade da classe trabalhadora para a sociedade e seu poder de transformar suas próprias condições. (Broder, 2024)

No entanto, as décadas de 1980 e 1990 evidenciaram a corrosão desse poder social, assim como deixaram de existir aqueles artefatos culturais que protagonizavam o seu cotidiano de agruras e resistências. A partir dessa apreensão crítica, do comprometimento e da denúncia a partir dos sons, esses artistas-intelectuais carregariam este fardo histórico juntamente com o trabalhador e a trabalhadora de seu território musicado. No tocante a essas criaturas sensíveis, do ato composicional à canção entoada em um álbum, colocam-se em seus artefatos não como porta-vozes de um movimento ou situação, ato de rebeldia ou revolucionário específicos, nem agindo como se falassem em seu nome, quando almejavam claramente (e idealmente) o oposto: aspiravam cantar em conjunto com esses setores⁴⁰⁵.

A ideia central foi inserir esses sujeitos modernos, as figuras populares e trabalhadoras latino-americanas modernizadas pela dominação europeia desde o projeto colonizador iniciado após a Conquista, a fim de compreender como a modernidade periférica latino-americana se impôs – e continua sendo imposta, apesar das resistências, hibridizações e conflitos –, com o intuito de

⁴⁰⁴ Broder, David. **Crise de identidade**. 2024. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2024/11/crise-de-identidade/>.

⁴⁰⁵ Uma pesquisa voltada para a recepção e uso cotidiano/corrente desses artefatos culturais (as canções e seus álbuns gravados) dentro dos agrupamentos populares e classes trabalhadoras entre as décadas subscritas seria o novo passo a ser tomado com o intuito de conhecer e apreender a fundo essa relação entre o cantante (o intérprete, mas também o compositor e o músico) e o seu ouvinte, a partir dos meandros e relações materiais originados na indústria fonográfica e cultural.

compreender, através das mesmas fontes filtradas no início, se o argumento de Tejada, que norteia esta tese, se realiza como válido. A preocupação com o destino da América Latina e do Sul Global, por certo, percorreu grande parte das reflexões desses artistas-intelectuais (os que sobreviveram ao tempo e às intempéries políticas de suas regiões). Se ao historiador não compete prever o futuro, este não pode se furtar de compreender os desafios colocados no presente, para que os “interesses egoístas e as desculpas de classe”, como sublinha Thompson, não nos joguem todos em covas medidas, cavadas pelos ideais da modernidade.

Thompson aponta para as ameaças que se avolumam frente a extinção observável da espécie humana que não mais se aproxima como antes, mas está posta no presente vivido, ampliando cada vez mais a sua intensidade destrutiva. Portanto, se essa ideia de um destino pré-determinado estava inscrita nas composições desses artistas, imputando ao proletariado e ao campesinato o papel de protagonistas desse processo, indago se nós, latino-americanos, estaríamos condenados a repetir os horrores da sociedade do consumo e da guerra incessante, insistindo, como falou Galeano, em transformar-nos em uma “triste caricatura do Norte”⁴⁰⁶. Enquanto as expectativas se avolumam, definindo necessidades e satisfações a partir dos mercados, a catástrofe ecológica bate à porta, iniciando uma era de desastres graduais e globais: e o responsável por essa catástrofe será o homem econômico, seja na sua forma clássica do capitalista avaro, seja na forma do homem rebelde da tradição marxista ortodoxa (1998, p. 23).

Frente a isso, qual o destino da América Latina e de seus povos? Ou, como questionou Aníbal Quijano (1992), diante da catástrofe neoliberal: a América Latina sobreviverá? A produção de uma tese de doutorado que se esforça em relacionar temporalidades presentes e passadas, inserida no campo da História do Tempo Presente (HTP) e na linha de pesquisa “Linguagens e Identificações” de uma universidade pública atenta a essas problemáticas que envolvem não apenas o processo individual da pesquisa, mas a vida cotidiana das multidões periféricas, ganha relevância neste momento, frente a essa problemática aparentemente retórica mas incômoda levantada pelo intelectual

⁴⁰⁶ YOUTUBE. Eduardo Galeano responde: qual o destino da América Latina? Disponível em: <https://www.youtube.com/shorts/Ko50Oc4eFgU>. Acesso em: 07/2025.

peruano, entre tantas outras debatidas nessas muitas páginas. Afinal de contas, as temáticas aqui discutidas não se concentram estanques em um tempo já passado, mas permanecem ecoando, melodicamente entoadas, os dilemas e questões compostos e sonorizados em uma América Latina na encruzilhada⁴⁰⁷.

Em artigo de 1972, no epicentro de uma década de radicalismos políticos e ebulições sociais pela América Latina – anos de produção intensa nas gravadoras e palcos da Nova Canção –, ao mesmo tempo em que as ditaduras militares grassavam pelo Cone Sul e democracias frágeis e de caráter violento ganhavam contornos ainda mais autoritários após 1968, como no México e Venezuela, Ángel Rama redigiu algumas palavras que definiram o complexo cultural engajado que tomou de assalto o continente com o raiar da década de 1960. Absorto entre as esperanças de um porvir eternizado⁴⁰⁸, as derrotas anunciadas e as expectativas que não cessavam, o literato encontrou na realidade cruenta do cotidiano, para além das palavras e das ficções que analisava, o peso do tempo e das estruturas do passado em seu presente:

Não existe, não existiu nunca, jamais, uma América Latina unificada, nem sequer tem havido uma comunicação autêntica de suas partes. A América Latina existe como unidade de ação e destino, apenas em seus pensadores e poetas, em seus heróis e em seus artistas. São eles que têm forjado, difundido, convencido da unidade de uma Pátria Grande, por cima do desmembramento, das insígnias da ignorância ou da derrota de seus integrantes. (Rama, 1972)

Inserido no espírito de sua época, as palavras de Rama parecem resignadas e escritas na contracorrente do próprio espectro político-ideológico ao qual pertencia, como se compreendesse que o reflexo deste espírito estaria inscrito apenas nos versos de canções engajadas, livros ficcionais, gestas poéticas, películas, entre outros artefatos oriundos da região. Esse destino outrora determinado, de igualdade e liberdade plenas através de uma

⁴⁰⁷ BORÓN, Atilio; JOÃO, Claudio Pitillo; MARIA, Villareal; SANTOS, Roberto Santana (Orgs.). **América Latina na Encruzilhada: lawfare, golpes e luta de classes**. São Paulo: Ed. Autonomia Literária, 2020.

⁴⁰⁸ Na primeira metade do século XX, José Carlos Mariátegui estava refletindo tal qual Ángel Rama a respeito: “É absurdo e presunçoso falar de uma cultura própria e genuinamente americana em germinação, em elaboração. A única evidência é que uma literatura vigorosa já reflete a mentalidade e o estado de espírito hispano-americanos. Esta literatura – poesia, romance, crítica, sociologia, história, filosofia – ainda não une os povos, mas une, embora só de modo parcial e tímido, as camadas intelectuais” (Mariátegui, p. 83), o que foi apontado, igualmente, na obra de Carlos Altamirano (2023).

emancipação coletiva e popular, estaria apenas na cabeça de seus pensadores e poetas, na ação e na cultura de seus heróis e seus artistas. Os ideais integracionistas e a perspectiva continental entre-fronteiras, que herdaram gerações de indivíduos ancorados em uma tradição unionista para a constituição de uma Pátria Grande, não se concretizariam em projetos político-jurídicos ou mesmo no plano das instituições e da burocracia, como ansiado por diferentes intelectuais do continente (Prado, 2021). Rama recorre às letras e à ficção para sistematizar o seu pensamento e dar certa unidade como destino aos povos latino-americanos:

A literatura tem cumprido um papel relevante aqui, lhe correspondeu criar a incessante América Latina como unidade. E isso não somente com aqueles que assim o propuseram explicitamente e por isso são os grandes avós, mas também com aqueles que pareciam distraídos dessa tarefa mágica, suas obras e o que nelas se testemunham das particulares refrações de uma totalidade sonhada, serviram para dar-lhe a esta uma realidade que não tinha. Assim, a América Latina resultou existir na arte como unidade de sentido. As múltiplas estrelas separadas entre si confluíram oferecendo-se como uma harmônica, sábia, esplêndida constelação. É a América Latina que não cessa. (Rama, 1972)

“A América Latina resultou existir na arte como unidade de sentido”. Nesta frase, Rama engloba os artefatos culturais produzidos e reproduzidos por seus artistas engajados da segunda metade do século XX, por essas criaturas impactadas e compromissadas em um grande complexo cultural que deu sentido ao continente: um céu com “múltiplas estrelas separadas”⁴⁰⁹, mas que, de maneira harmônica, construíram uma esplêndida constelação. E se são as múltiplas esferas da literatura que ganham destaque nas palavras do uruguaio, essa constelação teve entre as suas estrelas mais brilhantes a canção popular engajada, e ela, por sua vez, teve como protagonistas de seu vasto repertório os sujeitos populares e as figuras das classes trabalhadoras em sua diversidade, dando sentidos político-ideológicos a esses seres de carne e osso, inserindo-os

⁴⁰⁹ Em “Canción Para Unidad LatinoAmericana”, de Pablo Milanés, os versos apontam para uma estrela que guiará o caminho dos povos do continente: *já foi lançada uma estrela/ Pra quem souber enxergar/ Pra quem quiser alcançar/ E andar abraçado nela, oh oh*. Muitos outros artistas apontaram para esse pequeno-grande astro, tão distante, como símbolo que incitava a reflexão de uma orientação, de um futuro, de um horizonte, como em “Canto de Las Estrellas”, do grupo Inti-Illimani, “Yo Digo Que Las Estrellas”, de Silvio Rodríguez, e “Estrellita”, de Atahualpa Yupanqui. À época, esses signos presentes nos versos das composições davam sentido aos ideais engajados – assim como davam sentido aos seus ritmos e sons.

como munção poético-política que caminha, sorri, sofre e labuta nos entremeios de seus armamentos – os instrumentos sonoros – e na potência de seus vocais entoados em versos, versos que continham uma mensagem, um propósito ético-político: foi através da palavra-cantada que compositores, músicos e intérpretes engajados encontraram meio de incitar a emancipação almejada, inserindo operários e camponeses na dianteira deste projeto utópico, moderno e contramoderno.

Como outrora analisado, as canções filtradas podem ser interpretadas como um palimpsesto total, onde o seu elemento literário ganha contornos igualmente transfronteiriços e continentais. Quando aciono Rama, não posso deixar de argumentar que essas composições, para além do prazer subjetivo e do entretenimento que lhes são peculiares ao serem escutadas, são também artefatos culturais produtores de conhecimento crítico, capazes de ensinar o ouvinte, dando-lhe esclarecimento sobre assuntos e tematizações variadas pertencentes à trajetória coletiva dos povos latino-americanos. Pois é isto que faz o artista, a criatura sensível latino-americana, através de suas “abstratas, descontínuas e efêmeras emissões de linguagem verbal”⁴¹⁰, nos instantes em que canta e performa em um palco ou no silêncio abafado de sua gravadora, dando vida e sentido às figuras humanas inscritas nos versos musicados. Através de uma seleção própria de sons, entre muitos outros que ecoam por paisagens ao seu redor, como explica Wisnik, as culturas selecionam o que querem escutar e aquilo que apontam como ruídos, as sonoridades descartáveis da sequência dos harmônicos dada pela progressão frequencial da música, o seu andamento:

Para fazer esse recorte, que equivale à decomposição arbitrária do contínuo do arco-íris e consiste na decomposição do contínuo das alturas melódicas numa infinidade de escalas musicais possíveis, as culturas estarão fundadas na intuição de um fenômeno acústico decisivo, que é a série harmônica subjacente a cada som. [...] Quando um som encontra com o outro, é a série harmônica dos dois que está em jogo. (Wisnik, 2018, p. 59-60)

Entre as décadas de 1960 e 1970, o complexo cultural latino-americano escolheu e selecionou indivíduos capazes de unir sequências, repetir notas,

⁴¹⁰ Treece, D. (2003). Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira**, 4-5, 332-350. <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116391>.

vibrar as cordas de um instrumento, atentar-se para as alturas ressoadas, encontrar as tonalidades na rápida pulsação das melodias, vinculando essa produção sonora e rítmica a um conteúdo simbólico, poético, gramatical e literário de alto valor estético. Não foi apenas uma escolha cultural de uma determinada época – a escolha de determinada cultura, para Wisnik –, mas a própria dinamização, hibridização e tensionamentos históricos, sociais e culturais aninhados nas entranhas de um continente mestiço entre os setores insurgentes que produziram este repertório.

A pesquisa evidenciou que não foi obra do acaso a inserção dessas figuras em repertórios regionais pertencentes a um movimento de proporções continentais, com aspirações políticas que determinaram os sentidos político-ideológicos inscritos nas suas composições. Enquanto no Uruguai, Daniel Viglietti e outros artistas dispersos radicalizaram a sua palavra-cantada mesmo antes do golpe militar de 1976, na Argentina um grupo de artistas-intelectuais promoveu, a partir do Manifesto do Novo Cancioneiro, uma corrente mais coesa e em diálogo com distintos artistas hispano-americanos e brasileiros, sendo Mercedes Sosa a sua mais reconhecida figura artística. A mesma coesão pôde ser encontrada no Chile, sob a herança de Violeta Parra, de seus filhos e outros indivíduos igualmente engajados (e militantes), no que ficaria conhecido como Nova Canção Chilena. Se uruguaio inscreveram as figuras campesinas, pastoris e ribeirinhas de maneira a encontrá-las pelos rincões profundos entre os grandes rios e cordilheiras, argentinos e chilenos abraçaram a figura do operário *cara negra*, o mineiro, com igual verve engajada, assim como a figura do *poblador*, trabalhador pobre, precário e marginalizado.

Já a Música Popular Brasileira (MPB) evidenciou-se complexa, na qual diferentes correntes e gêneros se misturavam, e a figura do sertanejo, do campesino empobrecido, dos proletários fabris e dos peões de obra das grandes cidades ganharam destaque; essa imensa região tropical agrupou diferentes artistas engajados na passagem da década de 1960, ampliando o movimento bossanovista de esquerda/nacionalista em um período de agitações políticas e culturais envolvendo também, quando defrontados com o sujeito popular e trabalhador, o movimento Tropicalista e os artistas trovadores do Nordeste.

E se *não existe pecado do lado de baixo do Equador*, figuras artísticas mexicanas e venezuelanas entoaram, de maneira radical, anticlerical e

combativa, com o mesmo espírito latino-americanista e nacional-popular, os trabalhadores dos parques industriais e do vasto campesinato indo-mestiço, em diálogo com seus companheiros do Cone Sul. Não obstante, o processo revolucionário cubano moldou a sua corrente de renovação, a Nova Trova, inserindo essas mesmas figuras de maneira peculiar, entre o passado colonizador, sob o manto de novas ingerências estrangeiras, e o futuro que tornava-se um *presente eterno* com a deflagração da Revolução de 1959 – uma revolução que hoje encontra-se entre a utopia e o cansaço.

Esses artistas em diálogo, a partir de suas composições e poéticas, forjaram a ideia de que era possível irmanarem-se as massas populares organizadas através de canais, frentes, organizações e partidos de esquerda e centro-esquerda, uma união que daria o primeiro passo rumo à emancipação através de rupturas com as históricas estruturas de poder e mando, levando abaixo governos e grupos dominantes juntamente com as suas tiranias e ditaduras, projetando uma integração continental herdeira dos primeiros atos e discursos unionistas, ainda no século XIX. No entanto, tal integração não apenas permaneceu somente no plano das ideias – nos descaminhos movediços da utopia – como o próprio anseio democratizante almejado pelo repertório dos novos cancioneros não concretizou-se plenamente, mas forjou-se nas malhas da conciliação, da negociação, da acomodação e, raras as vezes, de ações resilientes de setores do poder judiciário e da sociedade civil organizada – argumento que não relega ao esquecimento as lutas coletivas e individuais pelo debacle das ditaduras militares. De acordo com Quijano⁴¹¹,

a derrota do projeto de uma sociedade democrática que pudesse se expressar num Estado democrático, com relação democrática entre si, não apenas impediu-nos de concluir o processo de desmantelamento do poder colonialista e de reorganizar nossa sociedade, mas também bloqueou o caminho rumo à reunificação de nossa história rompida, uma vez que somente com a redemocratização dessa sociedade e com a extinção do colonialismo do poder seria possível superar ou cancelar o caráter de dependência dessa história. [...] Ao lado da questão não decidida do espaço histórico, essa derrota do processo de democratização da sociedade e a reprodução do caráter dependente de nosso padrão histórica de existência social e de mudança ajuda a explicar a renovação de nossa busca de identidade, que por razões óbvias é mais intensa entre os intelectuais e classe média. (1991, p. 64)

⁴¹¹ QUIJANO, Aníbal. **A América Latina sobreviverá?** Conferência: Universidade Florida Gainesville. EUA, 1991.

Era o propósito deste mesmo repertório defrontar-se com as plurais regiões do continente e de seus agrupamentos humanos, tão diversos e heterogêneos, mas que comungavam de similaridades históricas aos montes – muitas delas advindas do “húmus de uma tradição” (Altamirano, 2023, p. 159) que desemboca em produções culturais engajadas, na música e na literatura – aqui, a especialidade de Altamirano –, produtoras de discursos compromissados e conhecimento para além do mero entretenimento, uma “constelação discursiva” (p.189) que procurava apreender o sujeito latino-americano, as suas identidades e as razões de sua existência através da canção.

Se, no resgate das experiências e sentidos através dos sons, o texto da composição torna-se um “disciplinador de emoções”⁴¹² contidas nos poucos minutos sequenciais de desenvolvimento da música, ao localizar-se o “eu da canção”, o Eu do artista através de sua “sabedoria poético-musical” de alto grau de elevação (Wisnik por Tatit, p. 345), reitero que a Nova Canção Latino-Americana utilizou-se dessas mesmas experiências, emoções contidas e o encontro de seus artistas consigo mesmos para espraiar uma mensagem em uma ótica crítica. Uma ação política que operava

ao modo da contracultura frente as correntes [musicais e políticas] dominantes, se constituindo em novo cancionero, apostando por construir, musicalmente, utopias capazes de iluminar, alucinar e reilusionar os povos em sua trajetória com vistas a modos de convivência mais humanizados. (Tejeda, 2017, p. 80)

Destarte o “obstinado conservadorismo latino-americano que desconcerta os cientistas sociais”, como destacou Fals Borda⁴¹³ (1965, p. 181), essa humanização partia do princípio, no entanto, de que o conflito, a guerra interna, a ingerência estrangeira, as dores da separação, do exílio, da tortura, da superexploração do trabalho e da violência cotidiana perpetrada pelas classes dominantes às maiorias do continente deveria cessar através da emancipação coletiva de seus povos. Se para os artistas da Nova Canção havia uma crítica explícita ao “processo de modernização das sociedades capitalistas das

⁴¹² Tatit por Treece, 2003.

⁴¹³ BORDA, Orlando Fals. La Violencia y El Rompimiento de la tradicion en Colombia. In: **Obstáculos para a transformação na América Latina**. México, Ed. D.F, Fundo de Cultura Econômica, 1965.

Américas” (Tejeda, 2017, p. 80), buscava-se no íntimo de cada figura composta e de cada sujeito protagonista, das gentes populares e trabalhadoras, a paz para se viver em dignidade e igualdade de condições, o direito que antecede a todos os outros: o direito primordial de se viver em paz em seu território.

Esse direito primevo, tão astuto e difícil de se conquistar como a *liberdad* entoada por esses artistas em suas múltiplas canções, ainda está distante da maioria dos setores populares e trabalhadores do tempo presente, não apenas na América Latina, mas por todo o Sul Global – não podendo relegar ao esquecimento o imenso laboratório de dessensibilização social que se tornou a Faixa de Gaza⁴¹⁴. Enquanto escrevo essas linhas, vozes latino-americanas progressistas – algumas acoadas perante a fascistização⁴¹⁵ crescente de nossas sociedades – ecoam pelas crianças palestinas morrendo de fome, amputadas, esqueléticas, em sofrimento acachapante. A paz ansiada, como aquela presente em *El Derecho de Vivir en Paz* (1971), canção internacionalista composta e entoada por Victor Jara “para toda a humanidade”⁴¹⁶, sobrevoando as grandes

⁴¹⁴ SAFATLE, Vladimir. Pensar após Gaza. <https://www.fflch.usp.br/node/170053>. 2024.

⁴¹⁵ Atento aos ensinamentos de Florestan Fernandes, é certo que viveríamos hoje período distinto de suas análises sobre a “fascistização” das sociedades latino-americanas, escrutinadas nas décadas de 1970 e 1980 em obras como “Apontamentos Sobre a Teoria do Autoritarismo”, mas que guardam semelhanças e repetições urgentes nas estruturas de poder do continente do século XXI: “Destituíram o fascismo dos elementos rituais, ideológicos e orgiásticos que punham lado a lado o ‘heroico’ e o ‘vulgar’, a ‘elite’ e a ‘massa’. Uma extrema racionalização conduziu-o a uma metamorfose: hoje, ele é parte das tecnoestruturas civis e militares da sociedade capitalista” (Fernandes, p. 53): o ascenso de figuras como o ex-presidente Jair Bolsonaro e Javier Milei, na Argentina, indica que algo ainda se move nessas tecnoestruturas pertencentes à realidade histórica em que nos encontramos, incrédulos.

⁴¹⁶ A performance de *El Derecho de Vivir en Paz* no contexto dos protestos chilenos de 2019, liderada pelo artista Daniel Alcáino e, nas ruas, pelo coletivo *Mil Guitarras para Víctor Jara*, reconfigurou radicalmente o legado da canção original (1971). Alcáino, vestido com o traje andino, não apenas reinterpretou a música com novos versos, mas a expandiu com intervenções poéticas inéditas que sintetizavam versos-chave da obra do cantor – recuperando versos de *Deja la Vida Volar* (1966) até *Vamos por Ancho Camino* (1971). Sua recitação dramática transformou o palco em espaço de confronto simbólico, enquanto imagens da repressão policial daquele ano se fundiam com a performance. A orquestração, que mesclava a sonoridade original com arranjos sinfônicos contemporâneos, serviu de ponte entre temporalidades. O clipe resultante, ao intercalar cenas do concerto com registros da repressão, criou um diálogo explícito entre o assassinato de Jara, em 1973, e o *estallido social*. Momentos como a exortação final de Alcáino ecoavam tanto a esperança dos manifestantes quanto a ironia inscrita nos versos contra o governo de Sebastian Piñera. Esta releitura não apenas reativou o potencial da canção, mas demonstrou sua capacidade de se reinscrever ciclicamente nos momentos de crise da história latino-americana. Para conferir a regravação de *El Derecho de Vivir en Paz*, em 2019, em meio ao *estallido social*, conferir: MACHADO DE GENARO, Luís Felipe. Victor Jara e a Revolução Latino-Americana: a canção engajada chilena entre a ditadura militar (1973) e o estallido social (2019). **MusiMid: Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia**, [S. l.], v. 4, n. 1, p. 98–114, 2023. Disponível em: <https://revistamusimid.com.br/index.php/MusiMid/article/view/149>. Acesso em: 29 jul. 2025.

distâncias latino-americanas ao restante dos povos do mundo, permanece como uma promessa, uma profecia.

Por fim, a canção, esse objeto abstrato que transita velozmente as distâncias geográficas a partir das ondas sonoras apreendidas na escuta atenta e apaixonada de um indivíduo, deve ser inserida na gigante máquina do tempo – a História. Essa roda, maquinário que gira incessantemente por propósitos práticos dados ao mundo do trabalho humano pela genialidade dos sujeitos do passado, como foram incessantes e permanentes os giros dados às agruras e batalhas dos povos latino-americanos pelos séculos a fio, permanece em movimento. Essa roda viva que dia sim dia não carrega o destino desses povos mais pra lá daquilo que anseiam coletivamente, faz o tempo rodar num instante, *enquanto nadam contra a corrente/Até não poder resistir*⁴¹⁷, como bem cantou Buarque de Hollanda em 1968. Todo esse processo histórico, essa roda que não cessa de girar, carrega muitas alegrias, mas também muitas tristezas. E mesmo sob a iminência da morte, permanecemos cantando, pois a poesia e a canção são o que ficam após a tormenta e o naufrágio.

A canção é o que permanece, é o que nos salva a todos, coletivamente. Se *não existem revoluções sem canções*, os sentidos, sentimentos e sensibilidades apaixonadas transbordaram do fenômeno da Nova Canção, que por certo carece ser trabalhado e retrabalhado por pesquisadores da canção popular na América Latina, pelo criativo e rasurado palimpsesto que é. Salvador Allende, durante a sua última transmissão à Rádio Magalhanes, em 11 de setembro de 1973, ecoou tal profecia nunca alcançada, não em uma canção, mas em uma gravação carregada de amargores e otimismo. Um porvir incessante como a roda viva que gira sem parar, mas que nos orienta e nos faz caminhar. As ondas sonoras freqüenciadas e transmitidas naquele dia fatídico podem sintetizar, a meu ver, o sonho emancipatório latino-americano empunhado por seus artistas: *sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre para construir una sociedad mejor!*

É o meu desejo como o autor deste trabalho.

⁴¹⁷ Lembrança à canção *Roda Viva*, de Chico Buarque.

FONTES

ALARCÓN, Rolando. America Guerrera. In: **El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón**. Intérprete: Rolando Alarcón. [S.l.]: Astral, 1969. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Y1ShB9DBUFeo76XFOPPp4\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Y1ShB9DBUFeo76XFOPPp4). Acesso em: 06/2025

ALARCÓN, Rolando. Duerme El Guerrillero. In: El Mundo Folclórico de Rolando Alarcón. Intérprete: Rolando Alarcón. [S.l.]: Astral, 1969. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/05diJv1XPGpGxUWJW3QKRc\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/05diJv1XPGpGxUWJW3QKRc). Acesso em: 06/2025.

ALARCÓN, Rolando. En La Salitrera. In: Y sys Canciones. Chile, 1965. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/5rTiQZoBIPyB7Ls2Mi6TDH\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5rTiQZoBIPyB7Ls2Mi6TDH). Acesso em: 06/2025.

ARA, Victor. El Martillo. In: Pongo en Tus Manos Abiertas. Chile, Jota Jota, 1969. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/69mu4oTHk7OacX2f5K00oh\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/69mu4oTHk7OacX2f5K00oh). Acesso em: 06/2025.

BELCHIOR. Voz de América. Intérprete: Belchior. In: **Belchior ou era uma vez um homem e seu tempo**. Brasil, Universal Music, 1979. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GjRzygj2zscprD7zPYSt0\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/5GjRzygj2zscprD7zPYSt0). Acesso em: 06/2025.

BELCHIOR: Coração Selvagem. Direção: Júnia Torres e Camilo Cavalcante. Produção: Tatiana Leite. Fortaleza: Grifa Filmes, 2016. 92 min., color. Disponível em: [GloboPlay]. Acesso em: 06/2025.

BRASIL DE FATO. Tom Zé conta como combateu ditadura com humor: 'Nunca deixei de lidar com o que me espanta'. 28 de novembro de 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/podcast/bem-viver/2023/11/28/tom-ze-conta-como-combateu-ditadura-com-humor-nunca-deixei-de-lidar-com-o-que-me-espanta/>. Acesso em: 06/2025.

BRAVO, Soledad. Canción de la Paz. In: Soledad. Venezuela, Discos América, 1968. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/4aYE8GmCp7BGtLny5ZoHf3\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/4aYE8GmCp7BGtLny5ZoHf3). Acesso em: 06/2025.

BRAVO, Soledad. El Corralero. In: Soledad Bravo. 1970. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/5r6p7rkBXfTqzlvdlXb4jf\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5r6p7rkBXfTqzlvdlXb4jf). Acesso em: 06/2025.

BRAVO, Soledad. La Guerrillera. Intérprete: Soledad Bravo; Compositor: Horácio Guarany. In: Soledad. Venezuela, Discos América, 1968. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/2YIDNULbdu0ncl8HxsYlhm\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/2YIDNULbdu0ncl8HxsYlhm). Acesso em: 06/2025.

BRAVO, Soledad; PRIMERA, Ali. Flora Y Ceferino. In: Entre La Rabia Y La Ternura. Venezuela, 1984. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=RsrkBI0WPCo\]](https://www.youtube.com/watch?v=RsrkBI0WPCo). Acesso em: 06/2025.

BUARQUE, Chico. Construção. Intérprete: Chico Buarque. In: **Construção**. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/3FluBxOxuQ6kYy8JO0gq2a\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/3FluBxOxuQ6kYy8JO0gq2a). Acesso em: 06/2025.

BUARQUE, Chico. Deus-lhe pague. Intérprete: Chico Buarque. In: Construção. Rio de Janeiro: Philips, 1971. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/0iNom96XYENQmqpOwf04F2\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/0iNom96XYENQmqpOwf04F2). Acesso em: 06/2025.

BUARQUE, Chico. Funeral de um Lavrador. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque de Hollanda - Vol. 2. Rio de Janeiro: RGE, 1967. Disponível em:

[<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0BqrxNuiFLTJR4br1EOh>]. Acesso em: 06/2025.

BUARQUE, Chico. Linha de Montagem. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque: Umas e outras. Brasil: Universal Music, 1982. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2Wxdd7TmfMmuDCmCzpPgox>]. Acesso em: 06/2025.

BUARQUE, Chico. Pedro Pedreiro. Intérprete: Chico Buarque. In: Chico Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: RGE, 1965. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3DNCuH5h0CaX2WXA53b7hu>]. Acesso em: 06/2025.

EL PAÍS. A abertura cubana é uma simples maquiagem. Madri, 14 de fevereiro de 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/13/cultura/1423851530_536670.html>. Acesso em: 06/2025.

HEREDIA, Victor. Campesino, Has de Traer El Sol. Intérprete: Victor Heredia. In: **Bebe en Mi Cántaro**. Argentina: Phonogram SAIC, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oX4pBUvXTITSICPUOHbQ2>]. Acesso em: 06/2025.

ILLAPU. Manos Obreras. Intérpretes: Illapu. In: Illapu: Musica Andina. Espanha: Movieplay S.A., 1975. Disponível em: <<https://open.spotify.com/intl-pt/track/117ETtMzPZZsckmwWQgRct>>. Acesso em: 06/2025.

ISELLA, César; TEJADA GÓMEZ, Armando. Canción con Todos. Intérpretes: Silvio Rodríguez e Pablo Milanés. In: **En Vivo en Argentina**. Buenos Aires: [Gravadora], 1984. 1 LP, estéreo. Faixa 5 (4 min 12 seg). Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6fT6G52U6LSLchKQDVx9ai>]. Acesso em: 06/2025.

JARA, Victor. Canción del Minero. Intérprete: Victor Jara. In: **Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana**. Fundación Victor Jara, Chile, 2016. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4Eb2AvGWe9lLeK7We7AVRU>]. Acesso em: 06/2025.

JARA, Victor. Cuando Voy Al Trabajo. In: Pongo En Tus Manos Abiertas. Chile, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5yAg5A0JWDTIs1PeCmpLaK>]. Acesso em: 06/2025.

JARA, Víctor. Cuando Voy al Trabajo. Intérprete: Victor Jara. In: Manifiesto. Chile: Warner Music Chile, 1974. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5yAg5A0JWDTIs1PeCmpLaK>]. Acesso em: 06/2025.

JARA, Victor. Juan Sin Tierra. In: Pongo en Tus Manos Abiertas. Chile, Dicap, 1969. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1dEhQbZNhrsKLMoYnQrHBW>]. Acesso em: 06/2025.

JARA, Victor. Preguntitas sobre Dios. In: Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana. Fundación Victor Jara, Chile, 2016. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3xHa349C8kFOiLEOI4jdpV>]. Acesso em: 06/2025.

JOBIM, Tom; MORAES, Vinicius de. Intérprete: Vinicius de Moraes. In: **Sinfonia do Alvorada**. Rio de Janeiro, Odeon, 1961. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/3GcWGSaYwp8yxWqWz78tG>]. Acesso em: 06/2025.

MILANÉS, Pablo. Canción Por La Unidad Latinoamericana. Intérprete: Pablo Millanés. In: **La Vida no Vale Nada**. Espanha, Movieplay, 1976. Disponível em:

[<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6UF1m0dphiQVevgx9cDZzr>]. Acesso em: 06/2025.

MILANÉS, Pablo. **La Vida no Vale Nada**. Movieplay, Espanha, 1976.

MILANÉS, Pablo; RODRÍGUEZ, Silvio. Campesina. In: Silvio Rodriguez y Pablo Millanés: Cuba Nueva Trova. Cuba, Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4bJpndJhFgmF2VVpQUYxNs>]. Acesso em: 06/2025.

MORAES, Vinícius. **O Operário em Construção**. 1959. Disponível em: <<https://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/poesia/poesias-avulsas/o-operario-em-construcao>>. Acesso em: 06/2025.

NOGUEIRA, João; PINHEIRO, Paulo César. Canto do Trabalhador. Intérprete: João Nogueira. In: Clube do Samba. Brasil, Polydor, 1980. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/1VtHZIDNQuCVf8BvK0x1nr>]. Acesso em: 06/2025.

OCHOA, Amparo. El Servinte. In: Cancionero Popular Mexicano. México, Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0bM1jyGHQrHxgvKD9VJC6t>]. Acesso em: 06/2025.

OCHOA, Amparo. El Vaquerito. In: Cancionero Popular Mexicano. México, Discos Pueblo, 1975. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/34TY5EPZALrnhlIF0nlean>]. Acesso em: 06/2025.

OCHOA, Amparo. La Calaca. In: Por Siempre: Lo Mejor de Amparo Ochoa (remasterizado). México, 2006. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7hmDplqSftS7uQMxsEY9BU>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Ángel. Canción del Obrero Muerto en Cordoba. Intérprete: Ángel Parra. In: Cuando Amanece el Dia. Chile: Demon, 1972. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6XmEcp0Y5HKFSM125qPyzb>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Ángel. El Ferroviario. Intérprete: Ángel Parra. In: Cuando Amanece el Dia. Chile: Demon, 1971. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7AGTqe8VYaocSeSeGk09UU>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Ángel. El Pueblo. In: Ángel Parra y Su Guitarra. Chile, 1965. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5CBW6CmnEnNT5ZRxfsv2b9>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Isabel. Grito Será Del Continente. In: **Como una historia**. Intérprete: Isabel Parra. [S.l.]: EMI-Odeon, 1976. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7LsqnnrVATIjzWqX96fT7C>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Isabel. Grito Será Del Continente. In: Como una historia. Intérprete: Isabel Parra. [S.l.]: EMI-Odeon, 1976. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7LsqnnrVATIjzWqX96fT7C>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Isabel. Qué pasa en esta América. Intérprete: Isabel Parra. In: **Isabel Parra Volume 1**. Santiago: Odeon, 1966. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5HPSowQc5rsiooSfsAHNR3>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Violeta. Arriba quemando el sol. Intérprete: Violeta Parra. **Canciones Reencontradas en Paris**. Fundación Violeta Parra, Chile, 2011. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0LYLqBgE7h0eMKJuqLQ3gi>]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Violeta. Canciones Reencontradas en Paris. Chile, 2011. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/3a8loRJVuBSgDbFeg4XGDi]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Violeta. Cantores que reflexionam. In: **Las últimas composiciones**. Intérprete: Violeta Parra. [S.l.]: RCA Victor, 1966. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6v1r9ZsnEube1tGnjSDDSo]. Acesso em: 06/2025.

PARRA, Violeta. Los Pueblos Americanos. Intérprete: Violeta Parra. In: **Toda Violeta Parra: el folklore de Chile**. ODEON, Chile, 1957. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=6qJbbYFJb2Q&pp=ygUoVG9kYSBWaW9sZXRhIFBhcnJhOiBlbCBmb2xrbG9yZSBkZSBDaGlsZdIHcQm-CQGHKiGM7w%3D%3D]. Acesso em: 06/2025.

PRIMERA, Ali. America Latina Obrera. In: Lo Primero de Ali Primera. Venezuela, Promus, 1973. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Xptj6lhcnnw]. Acesso em: 06/2025.

PRIMERA, Ali. Con El Martillo Dando. In: Entre La Rabia Y La Ternura. Venezuela, 1984. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=XSPcGgvvBeg]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Canciones revolucionarias. Cuba: EGREM, 1969. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5urEbwPCPXHMLLuMHe66cD]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Comité de Defensa. Intérprete: Carlos Puebla. In: **Y En Eso Llegó Fidel**. Cuba: EGREM, 1965. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcm1xaBM6PfcWK/]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Gracias a Fidel. Intérprete: Carlos Puebla. In: **Después de un Año**. Cuba: EGREM, 1960. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/0f4A6YC3XC6chHhRkSj9ur?highlight=spotify:track:6ATAvCMFdZj58IlcOzUvwF]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Hasta que llegó Fidel. In: Carlos Puebla y sus Tradicionales. Cuba: EGREM, 1960. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6oCfS7zPBe6x3ypOKzmzHL]. Acesso em: 06/25.

PUEBLA, Carlos. Rompiendo Relaciones. Intérprete: Carlos Puebla y sus Tradicionales. In: **Canciones Revolucionárias**. Cuba. BASF, 1962. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5urEbwPCPXHMLLuMHe66cD]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Son de la Alfabetización. In: Carlos Puebla y sus Tradicionales. Cuba: EGREM, 1961. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/7vr0icY5SHQhho6pUrjYn7]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Soy del Pueblo. In: Canciones revolucionarias. Cuba: EGREM, 1962. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4pLiXP04TtyCSMXAko1m0]. Acesso em: 06/2025.

PUEBLA, Carlos. Y en Eso Llegó Fidel. Intérprete: Carlos Puebla. In: **Y En Eso Llegó Fidel**. Cuba: EGREM, 1965. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/7cMYWV6hcm1xaBM6PfcWK/]. Acesso em: 06/2025.

RAMALHO, Zé. Admirável Gado Novo. Interpretado: Zé Ramalho. In: **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Brasil: Sony Music, 1979. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/605ySuPUlfb7BTkc6hQZD]. Acesso em: 06/2025.

RAMALHO, Zé. Falas do Povo. Interpretado: Zé Ramalho. In: **A Peleja do Diabo com o Dono do Céu**. Brasil: Sony Music, 1979. Disponível em:

[<https://open.spotify.com/intl-pt/album/605ySuPUplfb7BTkc6hQZD>]. Acesso em: 06/2025.

RICARDO, Sérgio. A Fábrica. In: Um Sr. de Talento. Brasil, Elenco, 1961. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/3LR5kCD6aBEWRnoXIP2miu>]. Acesso em: 06/2025.

RICARDO, Sérgio. Canto de Amor Armado. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: Arrebentação. Brasil: Odeon, 1971. Disponível em [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/76AFvLva1nGXhEgGcwDthz>]. Acesso em: 06/2025.

RICARDO, Sérgio. Vou Renovar. Intérprete: Sérgio Ricardo. In: Piri, Fred, Cássio, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo. Brasil, Continental, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6yhZjBHLdouxHvAfl0qMFv>]. Acesso em: 06/2025.

RODRIGUES, Jair (intérprete); BARROS, Geraldo Vandrê (compositor). Disparada. In: **O sorriso de Jair**. Brasil. Phillips, 1966. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2qELZlpHPqWtcsuqYaczhs>]. Acesso em: 06/2025.

RODRÍGUEZ, Silvio. Días y Flores. In: **Días y Flores**. Intérprete: Silvio Rodríguez. Havana: EGREM, 1975. 1 LP (ca. 40 min.), estéreo. Faixa 1 (3 min 50 seg). Disponível em: Acesso em: 06/2025.

RODRÍGUEZ, Silvio. El Viejo Obrero. In: Grupo De Experimentación Sonora/ICAIC. Cuba: EGREM, 1975. Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=Bzer73RoXgk>]. Acesso em: 6/2025.

SAMPAYO, Aníbal. Arpa Paraguaya. Argentina, Microfon, 1967. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5qftcRYPjcl2ua62sOHxVm>]. Acesso em: 06/2025.

SAMPAYO, Aníbal. Coplas para el Camino. Uruguai, 1966 Disponível em: [<https://www.youtube.com/watch?v=rO15goqDdvs>]. Acesso em: 06/2025.

SANTA CRUZ, Nicomedes. América Latina. Intérprete: Nicomedes Santa Cruz. In: **Cumanana: Poemas Y Canciones**. Phillips, 1964. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/03xMTIPGyZPfvi0yY6BvVm>]. Acesso em: 06/2025.

SANTA CRUZ, Nicomedes. Madre Americana. Intérprete: Nicomedes Santa Cruz. In: **Décimas Para America**. Peru. El Virrey, 1970. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/2FOdrWdnHHLwQVB6sV4vR>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Al jardín de la república. In: Com sabor a Mercedes Sosa. Intérprete: Mercedes Sosa. [S.l.]: Philips, 1968. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/album/7prg82PxknkgwcBh6YiPnm>. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Cuando Tienga La Tierra. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Traigo Un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7GCj7QvxiV3zkDjYR98TqA>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. El Carbonero. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Para Cantarle a Mi Gente**. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/6ZFoe1dyG1kQD4gqS1o8cT>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Hermano, Dame tu Mano. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Traigo un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em:

[<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0uiNUHkq454AvDBVeBHGtF>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Inconsciente Colectivo. Intérprete: Mercedes Sosa. Compositor: Charly García. In: **Mercedes Sosa 30 anos**. Argentina, Phillips, 1993. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4XQ3MtyoY5IX2IIhUhQMCO>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Para Canterle a Mi Gente. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Para Cantarle a Mi Gente**. Buenos Aires: Philips Records, 1967. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/5QMovDPwfHmzvt1IIU4PHz>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Picapedrero. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **El Grito de La Tierra**. Argentina, Phillips, 1970. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/4mo5BrB3arMqGl53BpjuF6>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Será posible el Sur. In: **¿Será posible el Sur?** Intérprete: Mercedes Sosa. [S.l.]: Philips, 1984. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/2UH3Wjx8q5BUYnoPjpWcEw>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Triunfo Agrário. Intérprete: Mercedes Sosa; Compositor: Armando Tejada Gómez. In: **Traigo un Pueblo en Mi Voz**. Argentina, Phillips, 1973. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0muLctvvZlwJKiqE2xQLqY>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Zamba de Los Mineros. Intérprete: Mercedes Sosa. In: **Mercedes Sosa '87**. Buenos Aires: Universal Music, 1987. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/00lzlAgaxEZeVYEm3sx0kA>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes. Zambita de Los Pobres. Intérprete: Mercedes Sosa; Compositor: Atahualpa Yupanqui. Argentina: Universal Music, 1977. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/7DBBI6Peishl3oLm3qK1mc>]. Acesso em: 06/2025.

SOSA, Mercedes; NASCIMENTO, Milton; GIECO, León. Corazón Americano. Argentina, Phillips, 1986. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/4Rq7IfvTdpX1jNTkLkEXZS>]. Acesso em: 06/2025.

VANDRÉ, Geraldo. De América. Intérprete: Geraldo Vandré. In: **Nas Terras de Benvirá**. Chile. Phillips, 1973. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=_e33uJKg7EQ&list=PL5qCaN5EOK5LVSh-PraKm06gSHc9b7_50]. Acesso em: 06/2025.

VASCONCELOS, Joana S. **O maio de 1968 no Chile**. Entrevistador: João Vitor Santos. IHU Online, São Leopoldo, 18 maio 2018. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7290-o-maio-de-1968-no-chile>>. Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Canción del Guerrillero heroico. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Trabajo e Hormiga** (Versão 67), 1984. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/track/0KelDDkFtwclEJHX1CX8LK>]. Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Canción Nueva. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Trabajo de Hormiga**. Uruguai. Orfeu, 1984. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Om2jzGoulwVR1R8PX4Zgm>]. Acesso em: 06/2025

VIGLIETTI, Daniel. Canción Nueva. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Trabajo de Hormiga**. Uruguai. Orfeu, 1984. Disponível em: [<https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Om2jzGoulwVR1R8PX4Zgm>]. Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Canción Para Mi America/Dale Tu Mano al índio. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Uruguay: Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/6eiQlgwMcqVU7zraZGd7dJ\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/6eiQlgwMcqVU7zraZGd7dJ). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Cañero del Norte. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GLt3BCIN3KRv7iCYo8PZK\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/3GLt3BCIN3KRv7iCYo8PZK). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Carrero. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/5K6y8szxpjHKTNAXspZdba\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5K6y8szxpjHKTNAXspZdba). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Chacarero. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GTuVyl6FEumqiYzBzcqSp\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/1GTuVyl6FEumqiYzBzcqSp). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Yu1rtqBRRcAUfxYZAYCPb\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/3Yu1rtqBRRcAUfxYZAYCPb). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Masa. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Uruguay: Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/0L9zD5gT2yrZBs1U9xjyWZ\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/0L9zD5gT2yrZBs1U9xjyWZ). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Mi Pueblo. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Uruguay: Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JnmTvMjgyaMsbpborXyAW\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/1JnmTvMjgyaMsbpborXyAW). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Pescador de Arroyo. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/5XXUDtLXVxBZfE1sHqwh6F\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/5XXUDtLXVxBZfE1sHqwh6F). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Pion Pa' Todo. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Hombres de nuestra tierra**. Montevideo: Orfeo, 1972. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/track/42m9ZfG9zAlk2kkLBIXIAk\]](https://open.spotify.com/intl-pt/track/42m9ZfG9zAlk2kkLBIXIAk). Acesso em: 06/2025.

VIGLIETTI, Daniel. Soldado, aprende a tirar. Intérprete: Daniel Viglietti. In: **Uruguay: Canciones Para Mi America**. França, Le Chant du Monde, 1973. Disponível em: [\[https://open.spotify.com/intl-pt/album/1RQOdCByTqiUedfM6ZKCZV\]](https://open.spotify.com/intl-pt/album/1RQOdCByTqiUedfM6ZKCZV). Acesso em: 06/2025.

YOUTUBE. **Ciclo Mutações: "As criaturas sensíveis" - José Miguel Wisnik**. Casa Rui Barbosa. 15 ago. 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=q78PK8txtdY>. Acesso em: 06/2025.

YOUTUBE. **Entrevista a Gabriel García Márquez**. TVE 1995. 04 de junho de 2014. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=2FW4K2Npjlj\]](https://www.youtube.com/watch?v=2FW4K2Npjlj). Acesso em: 06/2025.

YOUTUBE. **Mercedes Sosa sings "Al Jardín de la República" at Mercosur**. 15 de julho de 2008. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=OCq49H8JffE\]](https://www.youtube.com/watch?v=OCq49H8JffE). Acesso em: 06/2025.

YOUTUBE. **Tom Jobim - 20/12/1993**. Roda Viva, TV Cultura, 1993. Disponível em: [\[https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=581s\]](https://www.youtube.com/watch?v=DoVAdtnxse4&t=581s). Acesso em: 06/2025.

YUPANQUI, Atahualpa. Campesino. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Campesino-Dorme Negrito**. França, Le Chant du Monde, 1969. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=R-qp0nZtxoM]. Acesso em: 06/2025.

YUPANQUI, Atahualpa. La Copla. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Las Canciones de Atahualpa Yupanqui**. Argentina, Odeon, 1955. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/0NMswvNG1NzctC6zEgeCDo]. Acesso em: 06/2025

YUPANQUI, Atahualpa. Los Hermanos. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Grabaciones Completas (Remastered)**. Argentina, Universal Music, 2010. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/18K6sOiE9YapIP8qdr2JJJ]. Acesso em: 06/2025.

YUPANQUI, Atahualpa. Perguntitas sobre Dios. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Grabaciones Completas (Remastered)**. Argentina, Universal Music, 2010. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/40jIViCOds5WfjD6fQWvPI]. Acesso em: 06/2025.

YUPANQUI, Atahualpa. Piedra y Camino. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **Las Canciones de Atahualpa Yupanqui**. Argentina, Odeon, 1955. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/6G4cQZfLRR2ZUWOt2MN1F2]. Acesso em: 06/2025.

YUPANQUI, Atahualpa. Basta Ya!. Intérprete: Atahualpa Yupanqui. In: **El Payador Perseguido**. Argentina: RCA Victor, 1963. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/4oRsnTAAfWP07ROBWbOLp3]. Acesso em: 06/2025.

ZÉ, Tom. Parque Industrial. In: Grande Liquidação. Brasil, Artistas Unidos, 1968. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/track/5WfZe3ojy446i21ltXAJ6]. Acesso em: 06/2025.

ZITARROSA, Alfredo. Milico e' Pueblo. Intérprete: Alfredo Zitarrosa. In: **Milonga Madre**. Uruguai: Orfeo, 1970. Disponível em: [https://open.spotify.com/intl-pt/album/5f2xzjmvDhTc3wgv41kDGL]. Acesso em: 06/2025.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AHARONIÁN, Coriún. Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje. **Latin American Music Review**, vol. 15, N.2, 1994, p. 189-225. Disponível em: https://doi.org/10.2307/780232. Acesso em: 06/2025.

ALLIER MONTAÑO, Eugenia; VILCHIS ORTEGA, César Iván; FERRO HIGUERA, Laura Andrea. **La Historia del Tiempo Presente en México**: desafíos y construcción de un campo. Tempo e Argumento, Florianópolis, e0101, 2021.

ALTAMIRANO, Carlos. **A invenção de Nossa América**: Obsessões, Narrativas e Debates sobre a Identidade na América Latina. São Paulo, Ed. Edusp, 2023.

ANTUNES, Ricardo. **O Continente do Labor**. São Paulo, Ed. Boitempo, 2011.

ANTUNES, Ricardo. **O que é sindicalismo**. São Paulo, ed. Brasiliense, 1980.

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo**: e outros estudos sobre a era da emergência. São Paulo, Ed. Boitempo, 2014.

ARICÓ, José. **Marx e a América Latina**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

BAGGIO, Kátia Gerab. A integração latino-americana como projeto utópico em Manuel Ugarte. In: **Utopias Latino-Americanas: política, sociedade e cultura.** (Org.) PRADO, Maria Lígia. São Paulo, Ed. Contexto, 2021.

BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações.** Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

BIELLETO-BUENO, Natália. La Voz del pueblo y para el pueblo' Amparo Ochoa's vocal trajectory: From the Mexican Revolution to the Latin American Cold War. **Journal of Interdisciplinarity Voice Studies.** Volume 5, abril de 2020. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jivs_00013_1. Acesso em: 06/2025.

BORDA, Orlando Fals. **Obstáculos para la transformación de América Latina.** México: Fondo de Cultura Económica, 1965.

BORDOLLI, Maria Fornaro; MALÁN, Fabricia. Protesta, siempre: um panorama y três casos uruguayos. **Boletín Música,** Casa de Las Américas, Cuba, nº45, 2017, p.41-71. Acesso em: 06/2025.

BORÓN, Atílio; JOÃO, Claudio Pitillo; MARIA, Villareal; SANTOS, Roberto Santana (Orgs.). **América Latina na Encruzilhada: lawfare, golpes e luta de classes.** São Paulo: Ed. Autonomia Literária, 2020

BRUIT, Héctor H. A Invenção da América Latina. **Anais eletrônicos do V Encontro da ANPHLAC,** Belo Horizonte, 2000, p. 1-12.

BUARQUE, Chico. **Fazenda Modelo: Novela Pecuária.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMPOS, Pedro Henrique Pedreira. **Estranhas catedrais: as empreiteiras brasileiras e a ditadura civil-militar, 1964-1988.** Niterói: Editora da UFF, 2014.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo.** São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestór García. **Latino-americanos à procura de um lugar neste século.** São Paulo, Ed. Iluminuras, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade.** Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

CASANOVA, Pablo González. **Exploração, colonialismo e luta pela democracia na América Latina.** Tradução: Ana Carla Lacerda; Introdução: Marcos Roitman – Petrópolis - RJ: Vozes; Rio de Janeiro: LPP; Buenos Aires: CLACSO, 2002.

CONTIER, Arnaldo. Edu Lobo e Carlos Lyra: o nacional e o popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Revista Brasileira de História,** vol. 18, n.35, 1998. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01881998000100002>. Acesso em: 06/2025.

CONTIER, Arnaldo. O movimento tropicalista e a revolução estética. **Caderno de Pós Graduação em Edu. Arte e História da Cultura.** São Paulo, v.3, n. 1, p.135-159, 2003. Acesso em: 06/2025.

COUTINHO, Eduardo Granja. Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos. **O Social em Questão - Ano XXIV - nº 51 - Set a Dez/2021.** Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=54033&idi=1>. Acesso em: 06/2025.

DAVIS, Angela. **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016 (1981).

DIAS, Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Ed. Boitempo, 2000, p.198.

DOSSE, François. **Renascimento do Acontecimento**. Um desafio para o historiador: entre a Esfinge e a Fênix. São Paulo, Editora UNESP, 2013. p.140.

DOUCEY, Bruno. **Victor Jara**: não à ditadura. São Paulo: Edições SM, 2009.

DUARTE, Geni Rosa; GONZÁLEZ, Emílio. Visões sobre a Conquista da América Hispânica pela música popular. **Tempo & Argumento**. Florianópolis, v. 4, n. 2 pp. 152-173, jul./dez. 2012. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180304022012152>. Acesso em: 06/2025.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália**: Alegoria, Alegria. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.

FAVARETTO, Celso. O Tropicalismo e a crítica da canção. **Revista USP**. São Paulo • n. 111 • p. 117-124 • outubro/novembro/dezembro 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i111p117-124>. Acesso em: 06/2025.

FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a teoria do autoritarismo**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2019.

FERNANDES, Florestan. **As Classes Sociais na América Latina**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2021.

FERNANDES, Florestan. **Capitalismo dependente e classes sociais na América Latina**. 2ª edição, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1975.

FERNANDES, Florestan. **Nós e o Marxismo**. São Paulo, Ed. Boitempo, 2009.

FERNANDES, Florestan. **Poder e Contrapoder na América Latina**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2015.

FICO, Carlos. **Operação Brother Sam**: Os Estados Unidos e o golpe de 1964. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREDRIGO, Fabiana de Souza. Prefácio. In: PRADO, Maria Lígia (Org). **Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo, Ed. Contexto, 2021.

FREIRE, Vanda B. (Org.). **Horizontes da pesquisa em música**. Rio de Janeiro: Letras, 2010.

GALEANO, Eduardo. **As Veias Abertas da América Latina**. Rio de Janeiro, Ed Paz e Terra, 1980.

GARAÑO, Santiago: Entre el cuartel y el monte. Soldados, militantes y militares durante el Operativo Independencia (Tucumán, 1975-1977). Nov 5 - Jue, Nov 6 2014. Disponível em: <https://publicaciones.ides.org.ar/acta/cuartel-monte-soldados-militantes-militares-operativo-independencia-tucuman-1975-1977>. Acesso em: 06/2025.

GARCIA, Tânia da Costa. **Do folclore à militância**: a canção latino-americana no século XX. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GARCIA, Tânia da Costa. Tarancón: invenção sonora de um Brasil latino-americano. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 175-188, jul.-dez, 2006. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1435>. Acesso em: 06/2025.

GENARO, Luís Felipe Machado de. Sylvio Machado: trajetória, memórias e utopias. **HHMagazine: Humanidades em Rede**, Abril de 2024. Disponível em: <https://hhmagazine.com.br/sylvio-machado-trajetoria-memorias-e-utopias/>. Acesso em: 06/2025.

GOMES, Caio de Souza. **"Quando um muro separa, uma ponte une": conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)** [doi:10.11606/D.8.2013.tde-28062013-130124]. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2013. Dissertação de Mestrado em História Social. [acesso 2025-08-05].

GRUPPO, Luís Antônio. Terceiro Mundo e movimentos estudantis nos anos 1960. **Universidade Federal de Alfenas**, 2005.

GOMES, Caio de Sousa. "Es Sudamérica mi voz": o projeto de unidade continental no álbum Cantata Sudamericana (1972). *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, v. 1, p. 27-46, jul.-dez. 2015.

GOMES, Caio de Souza. **Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)**. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **De la Canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular**. Repositório Institucional UCA. 2009.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões**. São Paulo, Letra & Voz, 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; ROLLE, Cláudio. Escuchando El Pasado: Hacia una Historia Social de La Música Popular. **Revista de História** 157 (2º semestre de 2007), 31-54.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: Ensaios, intervenções e diálogos**. Organização: Flavia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro, Ed. DP&A, 2006.

HEREDIA, Fernando Martínez. Cultura e Política na América Latina. In: **Socialismo como alternativa para os dilemas da humanidade**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2020.

HOBBSBAWM, Eric. **Viva la revolución: a era das utopias na América Latina**. Organização: Leslie Bethell. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

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

HOMEM, Wagner. **Histórias de Canções**: Chico Buarque. São Paulo: Leya Brasil, 2009.

IANNI, Otávio. A questão nacional na América Latina. **Estudos Avançados**, Simpósio 'Interpretações Contemporâneas da América Latina', 1987. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141988000100003>. Acesso em: 06/2025.

IANNI, Otávio. **Labirinto Latino-Americano**. São Paulo: Editora Vozes, 1993.

IANNI, Otávio. **Origens agrárias do Estado Brasileiro**. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 2014.

JAMESON, Frederic. Reificação e cultura de massas. **Revista Crítica de Ciências Sociais**. Nº 4/5, outubro de 1980.

LINERA, Álvaro García; ERREJÓN, Íñigo. **Qual Horizonte: hegemonia, Estado e Revolução democrática**. São Paulo: Ed. Autonomia Literária, 2019.

LINERA, Álvaro García. **Tensões criativas da revolução: os desafios da construção do socialismo na Bolívia**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2011.

LOWY, Michael (org.). **O marxismo na América Latina: uma antologia de 1909 aos dias atuais**. 4. ed. São Paulo: Expressão Popular: Perseu Abramo, 2016.

MALERBA, Jurandir. **A História na América Latina: Ensaio de Crítica Historiográfica**. São Paulo: Editora FGV, 2009.

MARCHESI, Aldo. “Uma parte do povo uruguaio feliz, contente, alegre”: os caminhos culturais do consenso autoritário durante a ditadura. In: ROLLEMBERG, Denise; Quadrat, Samantha Viz. **A construção social dos regimes autoritários**. Legitimidade, consenso e consentimento no século XX. Brasil e América Latina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 563-596.

MARIÁTEGUI, José Carlos. O problema das raças na América Latina: desenvolvimento econômico-político indígena desde a época inca até a atualidade. In: **Por um socialismo indo-americano**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.

MARIÁTEGUI, José Carlos. **Por um socialismo indo-americano**. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **A solidão da América Latina**. Conferência Nobel apresentada em 8 de dezembro de 1982. Tradução de G. J. Creus para o texto. Disponível em: <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1982/marquez-lecture-sp.html>. Áudio em espanhol disponível em <<http://www.nobelprize.org/mediaplayer/index.php?id=1496>>.

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Eu não vim fazer um discurso**. Rio de Janeiro: Record, 2011.

MARTÍ, José. **Nossa América**. Apresentação: Fernando Peixoto. São Paulo: Ed. Hucitec, 2006.

MCSHERRY, Patrice. **La Nueva Canción chilena**. El poder político de la música 1960-1973, LOM Ediciones, Santiago, 2017, 265 p.

MELLA, Julio Antonio. **Rumo à Internacional Americana**. Ed. Venezuela Libre, Havana, Ano IV, No. 15, setembro-dezembro de 1925, p. 7-15.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico: poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ed. Haucitec, 2000.

MESSIAS, Andernísia Ferreira do Nascimento de. **A alteridade negra nas décimas de Nicomedes Santa Cruz**. Orientadora: Roseli Barros Cunha. 2021. 144 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2021). Disponível em: <http://repositorio.ufc.br/handle/riufc/59571>. Acesso em: 06/2025.

MIDDLETON, Richard. **The culture study of music: locating the people**: Music and the popular. Nova York, Ed. Taylor & Francis Books, 2003, p. 251.

MONTARULI, Silvana. **Sobre Simón Bolívar y los fundamentos de una integración latinoamericana en el siglo XIX**. Mendoza, UNCuyo FCPyS, 2006.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p.203-221, 2000. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-01882000000100009>. Acesso em: 06/2025.

MORAES, José Vinci de. Escutar os mortos com os ouvidos. Dilemas historiográficos: os sons, as escutas e a música. **Topoi (Rio J.)**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 109-139, mai./ago. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2237-101X01903805>. Acesso em: 06/2025.

NAPOLITANO, Marcos. A relação entre arte e política: uma introdução teórico-metodológica. **Temáticas**, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 25–56, 2011. DOI: 10.20396/tematicas.v19i37.13670. Disponível em:

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670>. Acesso em: 5 ago. 2025.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Editora Contexto, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: autêntica, 2002.

NERUDA, Pablo. **Confesso que Vivi: memórias**. São Paulo, Ed. Difel, 1980.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

OVALLE, C. V. (2019). Política de contrainsurgencia y desaparición forzada en México en la década de 1970. **EIAL - Estudios Interdisciplinarios De América Latina Y El Caribe**, 30(1), 43–71. Disponível em: <https://doi.org/10.61490/eial.v30i1.1597>. Acesso em: 06/2025.

PALOMINO, Pablo. **La Invención de la musica latinoamericana**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2021.

PAULA, Marcelo Ferraz. Às vezes me sinto um calhorda mas reajo: o questionamento social na poesia de Vinícius de Moraes. **Revista Raído**, Dourados, MS, v. 9, n. 20, jul./dez. 2015. Disponível em: <http://repositorio.bc.ufg.br/handle/ri/19659>. Acesso em: 06/2025.

PIRKER, Kristina. Activismo transnacional y solidaridad, de Cuba a Centroamérica. **Revista de la Red de Intercátedras de História de América Latiba Contemporânea**. Año 4, Nº7. Córdoba, Diciembre 2017- Mayo 2018. Disponível em: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/article/view/18929>. Acesso em: 06/2025.

POZZI, Pablo A. O Movimento Operário Argentino em Transição: a união operária metalúrgica de Quilmes (U.O.M), da ditadura à democracia. **Revista de Ciências Humanas**, Vol. 8. Nº II, 1992. Acesso em: 06/2025.

PRADO, Maria Lígia (Org). **Utopias latino-americanas: política, sociedade, cultura**. São Paulo, Ed. Contexto, 2021.

PRADO, Maria Lígia. O Brasil e a Distante América do Sul. **Latin American Networl Information Center**. Universidade de São Paulo (USP). Acesso em: janeiro de 2025.

PRADO, Maria Lígia. **História da América Latina**. São Paulo: Editora Contexto, 2023.

QUIJANO, Aníbal. **A América Latina sobreviverá?** Conferência: Universidade Florida Gainsville. EUA, 1991.

RAMA, Ángel. **Literatura, Cultura e Sociedade na América Latina**. São Paulo: Editora USP, 2001.

RIBEIRO, Darcy. **América Latina: a Pátria Grande**. Rio de Janeiro, Ed. Global, 2017.

RIBEIRO, Darcy. **O Dilema da América Latina: Estruturas de Poder e Forças Insurgentes**. Petrópolis: Vozes, 1978.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIDENTI, Marcelo. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: Edunesp, 2010.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo, Editora Record, 2000.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura militar, esquerdas e sociedade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. **Antimanual do mau historiador. Ou como se fazer uma boa história crítica?** Londrina, Ed. EDUEL, 2007.

RUBBO, Deni Alfaro. Aníbal Quijano e a racionalidade alternativa na América Latina: diálogos com Mariátegui. **Estudos Avançados**, n.32 (94), 2018, p.393.

SAFATLE, Vladimir. Livrar o passado de seu próprio exílio: autoctonia e melancolia social. In: **O Circuito dos Afetos: Corpos Políticos, Desamparo e o Fim do Indivíduo**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015.

SAFATLE, Vladimir. **Sem reflexão crítica sobre a cultura, nunca será possível fugir da alienação**. Folha de S. Paulo, São Paulo, 03/02/2017.

SANTOS, Fábio Luís Barbosa dos. **Uma história da onda progressista sul-americana**. São Paulo, ed. Elefante, 2018.

SANTOS, Pedro Afonso C; NICODEMO, Thiago Lima; PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. Historiografias periféricas em perspectiva global ou transnacional: eurocentrismo em questão. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 30, nº 60, p.161-186, jan/abril de 2017, p.163. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S2178-14942017000100009>. Acesso em: 06/2025.

SARLO, Beatriz. **Cenas da Vida Pós-Moderna: Intelectuais, Arte e Videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SARLO, Beatriz. **Paisagens Imaginárias: Intelectuais, Arte e Meios de Comunicação**. São Paulo, Edusp, 1997.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Ayudar a aquellos artistas que transformaran la canción en un arma de lucha”: o papel das Juventudes Comunistas na difusão da Nova Canção Chilena (1968-1973). **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 9, n. 22, p.146-173, set/dez. 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5965/2175180309222017146>. Acesso em: 06/2025.

SILVA, Lorryne Tomé da. **Sonoridades latino-americanas na música popular do Brasil nos anos 1970**. Dissertação (Mestrado em Música). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2021. Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2021.5582>. Acesso em: 06/2025.

SILVER, Beverly J. **Forças do Trabalho: movimentos de trabalhadores e globalização desde 1870**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2005.

SOUSA, Nair Heloísa Bicalho de. **Construtores de Brasília: Estudo de operários e sua participação política**. Petrópolis, Ed. Vozes, 1983.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. **Música: O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SVAMPA, Maristella. **Debates latino-americanos: indianismo, desenvolvimento, dependência e populismo**. Ed. Elefante, São Paulo, 2023.

TATIT, Luiz. **Todos entoam: ensaios, conversas e canções**. São Paulo, ed. Publifolha, 2007.

TATIT, Luiz. **Cálculo subjetivo: ensaios de semiótica da canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2019.

TEJEDA, Dário. **Un palimpsesto llamado Nueva Canción**. Boletín Música: Casa de Las Américas, Havana, 2017.

THOMPSON, E. P. **Costumes em Comum**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 26.

TREECE, David (2003). Melodia, texto e O cancionista, de Luiz Tatit. **Teresa: Revista De Literatura Brasileira**, 4-5, 332-350. <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116391>. Disponível em: <https://revistas.usp.br/teresa/article/view/116391>. Acesso em: 06/2025.

UGARTE, Manuel. **La patria grande**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, 1 ed. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto, 2023.

VARGAS, Herom. O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina. In: VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Música e Mídia: novas abordagens sobre a canção**. São Paulo: Ed. Via Lettera FAPESP, 2007.

VASCONCELOS, Joana Salém. **O maio de 1968 no Chile**. Entrevistador: João Vitor Santos. IHU Online, São Leopoldo, 18 maio 2018. Disponível em: <<https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/7290-o-maio-de-1968-no-chile>>. Acesso em: 06/2025.

VERGARA, Ángela. Writing about Workers, Reflecting on Dictatorship and Neoliberalism: Chilean Labor History and the Pinochet Dictatorship. **International Labor and Working-class History**, vol. 93, 2017 Nov 31, pp. 52-73.

VILLAÇA, Mariana Martins. Música cubana com sotaque brasileiro: entrecruzamentos culturais nos anos sessenta. **História: Questões & Debates**, Curitiba, n. 35, p. 249-274, 2001. Editora da UFPR. Disponível em: <https://doi.org/10.5380/his.v35i0.2682>. Acesso em: 06/2025.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical: Experimentalismo E Engajamento Na Música Popular (Brasil E Cuba, 1967-1972)**. São Paulo: Editora USP, 2024.

WASSERMAN, Claudia. A esquerda na América Latina durante os séculos XX e XXI: periodizações e debates. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 14, n. 1, p. 19-38, 2010.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

WISNIK, José Miguel. **Sem receita: escritos sobre música**. São Paulo: Publifolha, 2004.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Representações e utopias políticas para o continente latino-americano em Mercedes Sosa. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho 2011. Disponível em: <https://anpuh.org.br/index.php/documentos/anais/category-items/1-anais-simposios-anpuh/32-snh26?start=2480>. Acesso em: 06/2025.

ZAPPA, Regina. **Chico Buarque Para Todos**. Rio de Janeiro, ed. Ímã, 2016.

ZEA, Leopoldo. América Latina longa viagem por si mesma. **Revista América Latina - Estudos**, São Carlos, nº1, 1982. Acesso em: 06/2025.

ZIBECHI, Raul. **Territórios em Rebeldia**. São Paulo, Ed. Elefante, 2022.

ANEXO - LETRAS DE CANÇÕES

Letras inteiras das canções⁴¹⁸ a partir das análises no correr do texto.

Canción Con Todos

Salgo a caminar por la cintura cósmica del Sur
Piso en la región más vegetal del viento y de la luz
Siento al caminar toda la piel de América en mi piel
Y anda en mi sangre un río que libera en mi voz su caudal
Sol de Alto Perú, rostro Bolivia, estaño y soledad
Un verde Brasil, besa mi Chile, cobre y mineral
Subo desde el Sur hacia la entraña América y total
Pura raíz de un grito destinado a crecer y a estallar
Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz
Todas las voces todas, todas las manos todas
Toda la sangre puede ser canción en el viento
Canta conmigo, canta, hermano americano
Libera tu esperanza con un grito en la voz

(Armando Tejada Gómez e César Isella;
Intérprete: Mercedes Sosa, 1969)

El Jardin de la República

Desde el norte traigo en el alma
La alegre zamba que canto aquí
Y que bailan los tucumanos
Con entusiasmo propio de allí
Cada cual sigue su pareja
Joven o viejo, de todo vi
Media vuelta y la compañera
Forma una rueda para seguir
Viene el gaúcho, le hace un floreio

Y un zapateo comienza allí
Sigue el gaúcho con su floreio
Y el zapateo termina aquí
Para las otras no
Pa las del norte sí
Para las tucumanas
Mujer galana, naranjo en flor (¡bueno!)
Todo lo que ellas quieran
Que la primera ya terminó
No me olvido, viera, compadre
De aquellos bailes que hacen allí
Tucumanos y tucumanas
Todas se afanan por divertir
Y hacer linda esta mala vida
Así se olvidan que hay que sufrir
Empanadas y vino en jarra
Una guitarra, bombo y violín
Y unas cuantas mozas bizarras
Pa que la farra pueda seguir
Sin que falten esos coleros
Viejos cuenteros que hagan reír (¡otra!)
Para las otras no
Pa las del norte sí
Para las de Simoca
Mis ansias locas, de estar allí (¡bueno!)
Para brindarles mi alma
En esta zamba que canto aquí
(Mercedes Sosa, 1968)

Cantores que Reflexionam

En la prisión de la ansiedad
Medita un astro en alta voz
Gime y se agita como león
Como queriéndose escapar
¿De dónde viene su corcel
Con ese brillo abrumador?
Parece falso el arrebol
Que se desprende de su ser
Viene del reino de Satán
Toda su sangre respondió
Quemas el árbol del amor
Dejas cenizas al pasar
Va prisionero del placer
Y siervo de la vanidad
Busca la luz de la verdad
Más la mentira está a sus pies
Gloria le tiende terca red
Y le aprisiona el corazón
En los silencios de su voz
Que se va ahogando sin querer
La candileja artificial
Te ha encandilado la razón
Dale tu mano, amigo sol

⁴¹⁸ Algumas letras não foram encontradas na internet na sua íntegra, sendo escutadas e analisadas em fragmentos esparsos para além das letras inseridas na plataforma *Spotify* e *Youtube*, que os leitores podem

acessar através dos links que constam nas referências bibliográficas ao final do trabalho – para ouvir em consonância com a análise dos mesmos.

En su tremenda oscuridad
 Qué es lo que canta digo yo
 No lo consigue responder
 Vana es la abeja sin su miel
 Vana la voz sin segador
 ¿Es el dinero alguna luz
 Para los ojos que no ven?
 Treinta denarios y una cruz
 Responde el eco de Israel
 ¿De dónde viene tu mentir
 Y adónde empieza tu verdad?
 Parece broma tu mirar
 Llanto parece tu reír
 Y su conciencia dijo al fin
 Cántele al hombre en su dolor
 En su miseria y su sudor
 Y en su motivo de existir
 Cuando del fondo de su ser
 Entendimiento así le habló
 Un vino nuevo le endulzó
 Las amarguras de su hiel
 Hoy es su canto un azadón
 Que le abre surcos al vivir
 A la justicia en su raíz
 Y a los raudales de su voz
 En su divina comprensión
 Luces brotaban del cantor
 (Violeta Parra, 1966).

Grito Será del Continente

(A Ángel Parra, mi hermano)

Digo que exilio es estar solo
 sin tener nada, darlo todo,
 llevar el sello en la mirada
 por la distancia tan marcada,
 dejar el alma en un rincón,
 hablar de amor sin corazón,
 usar la fe y la esperanza,
 sin impaciencia dar confianza,
 con alegría aunque la espera
 sea una eterna enredadera.
 En este tiempo sin verano
 voy a aprender de ti, mi hermano,
 que ni prisión ni carcelero
 pudo callar tu cancionero.
 En Chacabuco fue tu voz
 multiplicada que brotó
 por el ausente y el presente,
 grito serás del continente,
 cuando nos hiere este cuchillo,
 de ser más fuerte que el exilio
 Vuelvo al lugar que me ha llevado
 la realidad de lo pasado
 y en esta vida de extranjera
 sabré encontrar mi primavera.
 Patria querida, aquí tan lejos
 a ni un dolor tengo derecho.
 He recibido otra lección

de aquel hermano que venció,
 que entre el terror y la miseria
 hizo canción, hizo la guerra.
 (Isabel Parra, 1976)

Será posible el Sur?

¿Será posible el sur? Será posible
 Tanta bala perdida al corazón del pueblo
 Tanta madre metida en la palabra loca
 Y toda la memoria en una cárcel
 ¿Será posible el sur? Será posible
 Tanto invierno caído sobre el último rostro
 De mi hermano, tanto salario escaso
 riendo
 Con descaro y en el plato vacío el verdugo
 esperando
 Mi territorio que una vez gira
 En la oscuridad de esa pregunta
 De esa pregunta
 ¿Será posible el sur? ¿Será posible?
 Si se viese al espejo, ¿se reconocería?
 Mi territorio que una vez gira
 En la oscuridad de esa pregunta
 De esa pregunta
 ¿Será posible el sur? ¿Será posible?
 Si se viese al espejo, ¿se reconocería?
 (Mercedes Sosa, 1984)

América Guerrera

¡Ay, América, América guerrera!
 ¡Ay, América, América querida!
 Por tu tierra corre sangre,
 sangre que es mía.
 Ay, América, ¿qué pasa con el viento?
 ¿Dónde lleva tus queridos pensamientos?
 Y mi silencio llega a su fin
 porque pregunto por ti.
 En tu tierra se daba bello el trigo,
 la amapola crecía en el camino,
 los hombres en sus faenas,
 y qué hermoso te cantaban las morenas.
 Ay, América, el viento trae llanto,
 te condenan a vivir en el espanto.
 Mueren tus hombres, quieren ser libres,
 y tú quieres ser feliz.
 Ay, América, que viene un guerrillero,
 le pregunto por los pueblos que yo quiero.
 Viene llorando, viene sangrando
 y preguntando por ti.
 En tu tierra pisada por valientes
 ahora duermen tranquilos los tiranos
 y se sonríen los cobardes asesinos
 de mis hermanos.
 (Rolando Alarcón, 1969)

América Latina

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 America Latina:
 Indoblanquenegros Blanquinegrindios Y
 negrindoblancos
 Rubias bembonas Indios barbudos Y
 negros lacios Todos se quejan:
 -¡Ah, si en mi país no hubiese tanta
 política...!
 -¡Ah, si en mi país no hubiera gente
 paleolítica...!
 -¡Ah, si en mi país no hubiese militarismo,
 ni oligarquía
 ni chauvinismo
 ni burocracia
 ni hipocresía
 ni clerecía ni antropofagia...
 -¡Ah, si en mi país...
 Alguien pregunta de dónde soy
 (Yo no respondo lo siguiente):
 Nací cerca del Cuzco
 admiro a Puebla
 me inspira el ron de las Antillas
 canto con voz argentina
 creo en Santa Rosa de Lima
 y en los orishás de Bahía.
 Yo no coloreé mi
 Continente ni pinté verde a Brasil
 amarillo Perú
 roja Bolivia.
 Yo no tracé líneas territoriales separando
 al hermano del hermano.
 Poso la frente sobre Río Grande
 me afirmo pétreo sobre el Cabo de Hornos
 hundo mi brazo izquierdo en el Pacífico
 y sumerjo mi diestra en el Atlántico.
 Por las costas de oriente y occidente
 doscientas millas entro a cada
 Océano sumerjo mano y mano y así me
 aferro a nuestro Continente
 en un abrazo Latinoamericano.
 (Nicomédes Santa Cruz, 1964)

Canto das Três Raças

Ninguém ouviu
 Um soluçar de dor
 No canto do Brasil
 Um lamento triste
 Sempre ecoou
 Desde que o índio guerreiro

Foi pro cativoiro
 E de lá cantou
 Negro entoou
 Um canto de revolta pelos ares
 Do Quilombo dos Palmares
 Onde se refugiou
 Fora a luta dos inconfidentes
 Pela quebra das correntes
 Nada adiantou
 E de guerra em paz
 De paz em guerra
 Todo o povo dessa terra
 Quando pode cantar
 Canta de dor
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 E ecoa noite e dia
 É ensurdecador
 Ai, mas que agonia
 O canto do trabalhador
 Esse canto que devia
 Ser um canto de alegria
 Soa apenas como um soluçar de dor
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ninguém ouviu
 Um soluçar de dor
 No canto do Brasil
 Um lamento triste
 Sempre ecoou
 Desde que o índio guerreiro
 Foi pro cativoiro
 E de lá cantou
 Negro entoou
 Um canto de revolta pelos ares
 Do Quilombo dos Palmares
 Onde se refugiou
 Fora a luta dos inconfidentes
 Pela quebra das correntes
 Nada adiantou
 E de guerra em paz
 De paz em guerra
 Todo o povo dessa terra
 Quando pode cantar
 Canta de dor
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 Ô, ô, ô, ô, ô, ô
 E ecoa noite e dia
 É ensurdecador
 Ai, mas que agonia
 O canto do trabalhador
 E esse canto que devia
 Ser um canto de alegria
 Soa apenas

Como um soluçar de dor

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

Ô, ô, ô, ô, ô, ô

(Paulo Pinheiro Machado; Intérprete: Clara Nunes, 1976)

Canto do Trabalhador

Vamos trabalhar sem fazer alarde

Pra pisar com força o chão da cidade

A vida não tem segredo

Quem sentado espera a morte é covarde

Mas quem faz a sorte é que é de verdade

É só acordar mais cedo

É só regar, pra alimentar o arvoredado

Por essa luta eu não retrocedo

Pra ver toda a mocidade

Com os frutos da liberdade

Escorrendo de entre os dedos

Que é pra enterrar de uma vez seus medos

Vamos trabalhar sem fazer alarde

Pra pisar com força o chão da cidade

A vida não tem segredo

Quem sentado espera a morte é covarde

Mas quem faz a sorte é que é de verdade

É só acordar mais cedo

Se não mudar, o barco bate no rochedo

E vai pro fundo como um brinquedo

É bom cantar a verdade

Pro povo de uma cidade

E deixar de arremedo

E aí vai virar mais um samba-enredo

É só regar, pra alimentar o arvoredado

Por essa luta eu não retrocedo

Pra ver toda a mocidade

Com os frutos da liberdade

Escorrendo de entre os dedos

Que é pra enterrar de uma vez seus medos

Se não mudar, o barco bate no rochedo

E vai pro fundo como um brinquedo

É bom cantar a verdade

Pro povo de uma cidade

E deixar de arremedo

E aí vai virar mais um samba-enredo.

Que é pra enterrar de uma vez seus medos

Pra isso é só acordar mais cedo...

(Paulo César Pinheiro e João Nogueira, 1979)

Trabalhadores do Brasil

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Eu não conheci pai nem mãe

A vida foi muito cruel

Dormi em calçada e degrau

Comia pão duro e pastel

Eu fui vendedor de jornal

Depois, catador de papel

Bilheteiro federal

Também fui chofer de aluguel

Por fim, camelô da Central

Mais tarde eu entrei pro quartel

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Saí do quartel pro bilhar

Fui frequentador de bordel

Dormi no famoso solar

Vendi folhetim de cordel

Comi em pensão militar

Amava nos quartos de hotel

Já tive no meu calcanhar

Marido, fiscal, coronel

Subindo três vezes no altar

Tereza, Adelaide, Isabel

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Êta, vida

Que vida dura, senhor

Êta, vida

Que vida dura

Não sei se já fui malfeitor

Só fiz o que a vida pediu

Meus filhos vão bem, um doutor

O outro, engenheiro civil

E eu já bem velho é que estou

Porteiro da indústria fabril

Não sei se sou bom cantador

Mas deu pra traçar um perfil

Da vida de um trabalhador

Dessa minha terra Brasil

Da vida de um trabalhador

Dessa minha terra Brasil

Da vida de um trabalhador

Dessa minha terra Brasil

Êta, vida

Que vida dura

(João Nogueira, 1980)

Basta Ya!

¡Ay!
Ya viene la madrugada
Los gallos están cantando
Compadre, están anunciando
Que ya empieza la jornada
¡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!
Trabajo para el inglés
Trabajo de carretero
Sudando por un dinero
Que en la mano no se ve
¡Ay, ay!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
El yanqui vive en palacio
Yo vivo en un barracón
El yanqui vive en palacio
Yo vivo en un barracón
¿Cómo es posible que viva
El yanqui mejor que yo?
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¿Qué pasa con mis hermanos
De México Y Panamá?
¿Qué pasa con mis hermanos
De México Y Panamá?
Sus padres fueron esclavos
¡Sus hijos no lo serán!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!

¡Basta ya que el yanqui mande!
Yo de pequeño aprendí
A luchar por esa paz
Yo de pequeño aprendí
A luchar por esa paz
De grande lo repetí
Y a la cárcel fui a parar
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¿Quién ha ganado la guerra
En los montes del Vietnam?
¿Quién ha ganado la guerra
En los montes del Vietnam?
El guerrillero en su tierra
Y el yanqui en el cinema
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta ya!
¡Basta Ya!
¡Basta ya que el yanqui mande!
¡Basta Ya!
¡Basta Ya!
¡Basta Ya!
(Athualpa Yupanqui, 1950 aprox.)

Rompiendo Relaciones

Los infelices ratones
Fueron a deliberar
Al fin de mucho pensar
Rompieron las relaciones
Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
Algún día había de ser
La dicha tan esperada
De ver su infame embajada
Acabarse de una vez
Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
Que se acaben de marchar
Es lo que más nos conviene
Que el que menos justos tiene
Goza de más claridad
Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
Y no nos van a asustar
Con romper las relaciones
Porque tenemos cañones
Y tenemos lo demás
Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
Y sepa el imperialismo
Si con nosotros se mete
Que los famosos cohetes
No son ningún simbolismo

Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
Queremos vivir en Paz
En esta querida tierra
Pero si vienen en guerra
Ni uno solo quedará
Para la leche que da la vaca
Que se la tome el ternero
(Carlos Puebla, 1962)

Madre Americana

Es la Madre Americana
que en su abnegada misión
concibe justicia humana
y engendra Revolución.
Y dice así:
Le canto al sublime ser
que en su infinita grandeza
derrama amor y nobleza
llena de humilde placer.
Canto a la heroica mujer
siempre augusta y soberana:
Madre Costeña y Serrana,
Madre en nuestra Amazonía,
motor de la patria mía
es la Madre Americana.
Madre que en la diaria ausencia
que hacemos al trabajar,
guarda intacta en el hogar
nuestra paternal presencia.
Madre que es llave de ciencia
y es virtud y abnegación;
que a los hijos, cual blasón
pone como ejemplo al padre,
sin darse más don de madre
que en su abnegada misión.
Cual Micaela Bastidas
que perdiendo hijo y esposo,
por un Perú victorioso
bendijera sus heridas...
Canto a la madre querida
—ya costeña, ya serrana—
no por peinar una cana
ni por el don de parir,
sino porque al concebir
concibe justicia humana.
Madre que al hijo de pecho,
antes que decir «papá»
le hacer gritar «Libertad»
y conocer su derecho.
Madre que bajo su techo
tiene significación,
y con la satisfacción
de un mundo limpio en renombre
la fecunda su único hombre
y engendra Revolución.
(Nicomédes Santa Cruz, 1962)

Canción Nueva

Cómo me cuesta afinar la guitarra,
organizar las seis cuerdas unidas
y de la lucha de sonos contrarios
abrir camino cantando a la vida.
Y tanto y tanto que hemos cantado,
y sin embargo poco, poco,
si se piensa el silencio que nos acecha.
Bajo las cuerdas mi cuerpo desnudo,
vestido apenas de amor y preguntas.
No es el sonoro cantor de protestas,
es cuerpo en partes que nunca se juntan.
Y tanto y tanto que hemos llorado,
y sin embargo poco, poco,
si se piensa en los muertos que nos dan vida.
Contra el dolor, el olvido y el miedo
nuestra certeza porfiando en el alma;
quienes compartan la loca esperanza,
brújula o flecha de nuevo hacen falta.
Y tanto y tanto que hemos luchado,
y sin embargo poco, poco,
si se miran los cuerpos que trae el río.
Cuánto me cuesta esta nueva canción,
de la derrota crear primavera
en estas noches de ojos sin sueño,
en estos sueños de noches sin ojos
en que los buitres enormes abusan
de las parciales heridas del pueblo.
Vamos haciendo la nueva canción,
de la derrota crear primavera.
Y tanto y tanto que hemos perdido,
y sin embargo poco, poco,
y sin embargo mucho, mucho,
si se miran los ojos de un hombre digno.
Vamos haciendo la nueva canción,
de la derrota crear primavera.
Vamos haciendo la nueva canción,
crear primavera.
(Daniel Viglietti, 1984)

Povo da Raça Brasil

Põe a mão na água, põe a mão no fogo
Põe a mão na brasa do meu coração
Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
Põe a mão na massa pra fazer o pão
Ponha fé na vida, ponha o pé na terra
Fale com quem fala o mesmo que você
Sonhe com quem sonha o mesmo que você
Viva com o povo da raça Brasil
Põe a mão na água, põe a mão no fogo
Põe a mão na brasa do meu coração
Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
Põe a mão na massa pra fazer o pão
Venha para a rua ver o movimento
De João, Maria, Tereza e José
Gente que nasceu, amou, sofreu aqui
Todo dia carregando a mesma cruz

Põe a mão na água, põe a mão no fogo
 Põe a mão na brasa do meu coração
 Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
 Põe a mão na massa pra fazer o pão
 Mate a minha sede, mate a minha fome
 Faça do meu corpo o seu corpo irmão
 Com um nó bem dado, como um cipó
 Que ninguém consegue nunca desatar
 Põe a mão na água, põe a mão no fogo
 Põe a mão na brasa do meu coração
 Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
 Põe a mão na massa pra fazer o pão
 Sonhe com um sonho que ninguém
 sonhara
 Sonhe com um povo gêmeo siamês
 Que nenhuma força pode separar
 Que nasceu unido e unido vai viver
 Põe a mão na água, põe a mão no fogo
 Põe a mão na brasa do meu coração
 Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
 Põe a mão na massa pra fazer o pão
 Põe a mão na água, põe a mão no fogo
 Põe a mão na brasa do meu coração
 Põe a mão na mágoa, põe a mão no povo
 Põe a mão na massa pra fazer o pão
 Põe a mão na água, põe a mão no fogo
 Põe a mão na brasa do meu coração
 Põe a mão na mágoa, põe a mão no
 povo...
 (Milton Nascimento e Fernando Brandt,
 1980)

De América

De américa, de américa
 Quechuas, Tamoios, Mapuches, Tabajaras,
 Guaranis
 Incas, Astecas e Maias, Aimarás e Tupis
 De américa, de américa
 Por sus mujeres y tierras, sus flores y
 amores
 Quiere ser mi canto alegre frente a los
 dolores
 De américa, de américa
 Pendões todos amarelos
 Mostrando que vai chegar
 O dia que a gente havia
 Agora, só de cantar
 Manera, manera agora
 E quem quer vai disputar
 Tereza, toda de flores
 Passando pra te alegrar
 Si es quien seguir al mismo fin
 Llegar a sentir a la unidad
 Hay que buscar, hay que seguir
 Y repartir la soledad
 De américa, de américa
 Largos serán los caminos, más larga la
 decisión

Quando empiezen los caminos hay que
 tener la visión
 De américa, de américa
 (Geraldo Vandré, 1973)

A Chegada dos Candangos

Tratava-se agora de construir: e construir
 um ritmo novo.
 Para tanto, era necessário convocar todas
 as forças vivas da Nação, todos os
 homens que, com vontade de trabalhar e
 confiança no futuro, pudessem erguer,
 num tempo novo, um novo Tempo.
 E, à grande convocação que conclamava
 o povo para a gigantesca tarefa
 começaram a chegar de todos os cantos
 da imensa pátria os trabalhadores: os
 homens simples e quietos, com pés de
 raiz, rostos de couro e mãos de pedra, e
 que, no calcanho, em carro de boi, em
 lombo de burro, em paus-de-arara, por
 todas as formas possíveis e imagináveis,
 começaram a chegar de todos os lados da
 imensa pátria, sobretudo do Norte; foram
 chegando do Grande Norte, do Meio Norte
 e do Nordeste, em sua simples e áspera
 doçura; foram chegando em grandes levas
 do Grande Leste, da Zona da Mata, do
 Centro-Oeste e do Grande Sul; foram
 chegando em sua mudez cheia de
 esperança, muitas vezes deixando para
 trás mulheres e filhos a aguardar suas
 promessas de melhores dias; foram
 chegando de tantos povoados, tantas
 cidades cujos nomes pareciam cantar
 saudades aos seus ouvidos, dentro dos
 antigos ritmos da imensa pátria...
 Boa Viagem! Boca do Acre! Água Branca!
 Vargem Alta! Amargosa! Xique-Xique!
 Cruz das Almas! Areia Branca! Limoeiro!
 Afogados! Morenos! Angelim! Tamboril!
 Palmares! Taperoá! Triunfo! Aurora!
 Campanário! Águas Belas! Passagem
 Franca! Bom Conselho! Brumado! Pedra
 Azul! Diamantina! Capelinha! Capão
 Bonito! Campinas! Canoinhas! Porto Belo!
 Passo Fundo!
 Locutor n. 1
 Cruz Alta...
 Locutor n. 2
 Que foram chegando de todos os lados da
 imensa pátria...
 Locutor n. 1
 Para construir uma cidade branca e pura...
 Locutor n.2
 Uma cidade de homens felizes...
 (Vinícius de Moraes e Tom Jobim, 1961)

O Trabalho e a Construção

Foi necessário muito mais que engenho, tenacidade e invenção. Foi necessário 1 milhão de metros cúbicos de concreto, e foram necessárias 100 mil toneladas de ferro redondo, e foram necessários milhares e milhares de sacos de cimento, e 500 mil metros cúbicos de areia, e 2 mil quilômetros de fios.

E 1 milhão de metros cúbicos de brita foi necessário, e quatrocentos quilômetros de laminados, e toneladas e toneladas de madeira foram necessárias. E 60 mil operários! Foram necessários 60 mil trabalhadores vindos de todos os cantos da imensa pátria, sobretudo do Norte! 60 mil candangos foram necessários para desbastar, cavar, estaquear, cortar, serrar, pregar, soldar, empurrar, cimentar, aplinar, polir, erguer as brancas empenas...

Ah, as empenas brancas! -

Como penas brancas...

Ah, as grandes estruturas!

Tão leves, tão puras...

Como se tivessem sido depositadas de manso por mãos de anjo na terra vermelho-pungente do planalto, em meio à música inflexível, à música lancinante, à música matemática do trabalho humano em progressão ...

O trabalho humano que anuncia que a sorte está lançada e a ação é irreversível. Cantochão

E ao crepúsculo, findo o labor do dia, as rudes mãos vazias de trabalho e os olhos cheios de horizontes que não têm fim, partem os trabalhadores para o descanso, na saudade de seus lares tão distantes e de suas mulheres tão ausentes. O canto com que entristecem ainda mais o sol-das-almas a morrer nas antigas solidões parece chamar as companheiras que se deixaram ficar para trás, à espera de melhores dias; que se deixaram ficar na moldura de uma porta, onde devem permanecer ainda, as mãos cheias de amor e os olhos cheios de horizontes que não têm fim. Que se deixaram ficar muitas terras além, muitas serras além, na esperança de um dia, ao lado de seus homens, poderem participar também da vida da cidade nascendo em comunhão com as estrelas. Que viram, uma manhã, partir os companheiros em busca do trabalho com que lhes dar uma pequena felicidade que não possuem, um pequeno nada com que poder sentir brilhar o futuro no olhar de seus filhos. Esse mesmo

trabalho que agora, findo o labor do dia, encaminha os trabalhadores em bando para a grande e fundamental solidão da noite que cai sobre o planalto...

(Vinicius de Moraes e Tom Jobim, 1961)

Voz de América

El condor passa sobre os Andes
E abre as asas sobre nós
Na fúria das cidades grandes
Eu quero abrir a minha voz
Cantar, como quem usa a mão
Para fazer um pão
Colher alguma espiga
Como quem diz no coração
Meu bem, não pense em paz, que deixa a alma antiga
Tentar o canto exato e novo
E que a vida que nos deram nos ensina
Pra ser cantado pelo povo
Na América Latina
Eu quero que a minha voz
Saia no rádio e no alto falante
Que Inês possa me ouvir, posta em sossego a sós
Num quarto de pensão, beijando um estudante
Quem vem de trabalhar bastante
Escute e aprenda logo a usar toda essa dor
Quem teve que partir para um país distante
Não desespere da aurora, recupere o bom humor
Aí solidão que dói dentro do carro
Gente de bairro afastado
Onde anda o meu amor?
Moça, murmure estou apaixonada
E dance de rosto colado, sem nenhum pudor
E à noite, quando em minha cama
For deitar minha cabeça
Eu quero ter daquela que me ama
Um abraço que eu mereça
Um beijo o bem do corpo em paz
Que faz com que tudo aconteça
E o amor que traz a luz do dia
E deixa que o Sol apareça
Sobre a América
Sobre a América
Sobre a América do Sul
Sobre a América
Sobre a América
Sobre a América do Sul
(Belchior, 1979)

Disparada

Prepare o seu coração

Pras coisas que eu vou contar
 Eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão
 Eu venho lá do sertão
 E posso não lhe agradar
 Apreendi a dizer não
 Ver a morte sem chorar
 E a morte, o destino, tudo
 A morte e o destino, tudo
 Estava fora de lugar
 Eu vivo pra consertar
 Na boiada já fui boi
 Mas um dia me montei
 Não por um motivo meu
 Ou de quem comigo houvesse
 Que qualquer querter tivesse
 Porém, por necessidade
 Do dono de uma boiada
 Cujo vaqueiro morreu
 Boiadeiro muito tempo
 Laço firme e braço forte
 Muito gado e muita gente
 Pela vida segurei
 Seguia como num sonho
 E boiadeiro era um rei
 Mas o mundo foi rodando
 Nas patas do meu cavalo
 E nos sonhos que fui sonhando
 As visões se clareando
 As visões se clareando
 Até que um dia acordei
 Então não pude seguir
 Valente em lugar tenente
 E dono de gado e gente
 Porque gado a gente marca
 Tange, ferra, engorda e mata
 Mas com gente é diferente
 Se você não concordar
 Não posso me desculpar
 Não canto pra enganar
 Vou pegar minha viola
 Vou deixar você de lado
 Vou cantar noutro lugar
 Na boiada já fui boi
 Boiadeiro já fui rei
 Não por mim nem por ninguém
 Que junto comigo houvesse
 Que quisesse ou que pudesse
 Por qualquer coisa de seu
 Por qualquer coisa de seu
 Querer ir mais longe que eu
 Mas o mundo foi rodando
 Nas patas do meu cavalo
 E já que um dia montei
 Agora sou cavaleiro
 Laço firme e braço forte
 Num reino que não tem rei
 Laiaiá laiá laiá
 Laiá lala lalalá
 Laiaiá laiá lalá

Laiá laiá laiá
 (Geraldo Vandré; Intérprete: Jair
 Rodrigues, 1966)

Admirável Gado Novo

Oh, boi!
 Vocês que fazem parte dessa massa
 Que passa nos projetos do futuro
 É duro tanto ter que caminhar
 E dar muito mais do que receber

E ter que demonstrar sua coragem
 À margem do que possa parecer
 E ver que toda essa engrenagem
 Já sente a ferrugem lhe comer
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz!
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz!
 Lá fora faz um tempo confortável
 A vigilância cuida do normal
 Os automóveis ouvem a notícia
 Os homens a publicam no jornal
 E correm através da madrugada
 A única velhice que chegou
 Demoram-se na beira da estrada
 E passam a contar o que sobrou!
 É o Brasil!
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz!
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz
 Oh, boi
 O povo foge da ignorância
 Apesar de viver tão perto dela
 E sonham com melhores tempos idos
 Contemplam essa vida numa cela
 Esperam nova possibilidade
 De verem esse mundo se acabar
 A arca de Noé, o dirigível
 Não voam, nem se pode flutuar
 Não voam, nem se pode flutuar
 Não voam, nem se pode flutuar
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz!
 Eh, oh, oh, vida de gado
 Povo marcado, eh!
 Povo feliz!
 Feliz, feliz, feliz
 Oh, boi, oh, boi, eh, boi
 (Zé Ramalho, 1979)

Falas do Povo

Falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 Falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 Em velhas mansardas, mansões e motéis
 Os homens planejam os seus carretéis
 Novelos e linhas, labirintos e ruas
 As mulheres e luas são pedaços da noite
 Vizinhos avisam, prezam seus anéis
 O custo da vida, um conto de réis
 Apitos de fábrica ressoaram de novo
 Alegria do povo é sambar e sonhar
 Falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 Eu falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 Em feiras distantes, romeiros fiéis
 Desfiam seu canto, velhos menestréis
 Pelejas e lutas, esperanças de novo
 Ninguém pede socorro, nem se afoga no mar
 Mendigos e risos, os ferrões do amor
 Novamente os risos, os leões, domador
 Acertaram no alvo, acertaram no negro
 Descobrir o segredo de sorrir e chorar
 Falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 Falo da vida do povo
 Nada de velho ou de novo
 (Zé Ramalho, 1979)

Milico e' Pueblo

La pitada 'el guardia civil lo pone en hora
 al pueblo. La gente se recoge en sus
 casas. Por las calles solas el milico hace
 su ronda. En un rincón del mostrador, con
 disimulo se toma una copa. De un trago se
 la toma. Después sigue. Las noches son
 siglos. Pita un cigarro y se distrae... 'que
 más no sea.

En el pueblo nunca pasa nada. Pasa que
 él a veces se acuerda de su vivir de antes.
 Se vino 'e la campaña porque tiene hijos
 en edad escolar, y ahí anda, de uniforme y
 lata. Pero él adentro está entero, el
 hombre que hay en él brilla sin galones. A
 ése no lo pueden mandar. ¡Salú',
 hermano!*

El milico con su pito
 ya les prende los faroles,
 noche, noche.
 Despierto queda el boliche
 envejeciendo en alcoholes**
 caña, caña.
 Te refalás por el fondo,
 bebedor de un trago solo,
 milico, milico.
 Uniforme que te duele
 a vos, que sos como todos,

hombre, hombre
 Que todos te son iguales
 si te toca proceder,
 hermano, hermano.
 En las horas de la ronda
 ¡si habrá cosas que pensar!
 solo, solo.
 Levantándose en la noche
 perros, gallo y rocío,
 madrugada, madrugada.
 En lo que tenés adentro
 nadie te puede mandar,
 milico, milico.
 Lairarai, laraíra...
 ¡Nadie te puede mandar!
 La pitada del guardia civil lo pone en hora
 al pueblo. La gente se recoge en sus
 casas. Por las calles solas, el milico hace
 su ronda. En un rincón del mostrador, con
 disimulo, se toma una copa; de un trago se
 la toma. Después sigue. Las noches son
 siglos. Pita un cigarro y se distrae, aunque
 más no sea, porque en el pueblo nunca
 pasa nada. Pasa que él a veces se
 acuerda de su vida de antes. Se vino de
 campaña para que los botijas vayan a la
 escuela, y ahí anda, de uniforme y lata.
 Pero él adentro está entero, el hombre que
 hay en él brilla sin galones. A ése no lo
 pueden mandar. ¡Salú', hermano!
 (Alfredo Zitarrosa, 1970)

Soldado Aprende a Tirar

Soldado, aprende a tirar:
 tú no me vayas a herir,
 que hay mucho que caminar.
 ¡Desde abajo has de tirar,
 si no me quieres herir!
 Abajo estoy yo contigo,
 soldado amigo.
 Abajo, codo con codo,
 sobre el lodo.
 Para abajo, no,
 que allí estoy yo.
 Soldado, aprende a tirar:
 tú no me vayas a herir,
 que hay mucho que caminar.
 (Daniel Viglietti, 1970)

Cancion Por La Unidad Latinoamericana

El nacimiento de un mundo se aplazó por
 un momento
 Un breve lapso del tiempo, del universo un
 segundo
 Sin embargo parecía que todo se iba a
 acabar

Con la distancia mortal que separó nuestra
vidas
Realizaron la labor de desunir nuestras
manos
Y a pesar de ser hermanos nos miramos
con temor
Cuando pasaron los años se acumularon
rencores
Se olvidaron los amores, parecíamos
extraños
Qué distancia tan sufrida, que mundo tan
separado
Jamás hubiera encontrado sin aportar
nuevas vidas
Esclavo por una parte, servil criado por la
otra
Es lo primero que nota el último en
desatarse
Explotando esta misión de verlo todo tan
claro
Un día se vio liberado por esta revolución
Esto no fue un buen ejemplo para otros por
liberar
La nueva labor fue aislar bloqueando toda
experiencia
Lo que brilla con luz propia nadie lo puede
apagar
Su brillo puede alcanzar la oscuridad de
otras costas
Qué pagará este pesar del tiempo que se
perdió
De las vidas que costó, de las que puede
costar
Lo pagará la unidad de los pueblos en
cuestión
Y al que niegue esta razón la historia
condenará
La historia lleva su carro y a muchos nos
montará
Por encima pasará de aquel que quiera
negarlo
Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí
brilló
Fidel la dignificó para andar por estas
tierras
Bolívar lanzó una estrella que junto a Martí
brilló
Fidel la dignificó para andar por estas
tierras
(Pablo Millanes, 1976)

Que Pasa en Esta América

Voy a gritar, les digo, mi pensamiento
por una estrella negra que allá muy lejos
se apagó en la ventana frente a su pueblo
con una bala amarga dentro del pecho.
¿Qué pasa en esa América, la orgullosa
tierra que tuvo flores de libertad?
Si una lluvia de plomo las ha secado,

¿cómo podrán sus hijos vivir en paz?
Mi pueblo que es tan pobre lanza a la luna
el humilde cohete de su mirada,
pero si quiere puede mi presidente
caminar sin temores a su morada.
La tierra entera clama por ver justicia,
pañuelos blancos salen a disparar.
¿Cuándo llegará el día que por amor
le devuelvan al pobre su corazón?
(Isabel Parra, 1968)

Los Pueblos Americanos

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.
(Violeta Parra, 1957)

Credo

Caminhando pela noite de nossa cidade
Acendendo a esperança e apagando a
escuridão
Vamos, caminhando pelas ruas de nossa
cidade
Viver derramando a juventude pelos
corações
Tenha fé no nosso povo que ele resiste
Tenha fé no nosso povo que ele insiste
E acordar novo, forte, alegre, cheio de
paixão
Vamos, caminhando de mãos dadas com
a alma nova
Viver semeando a liberdade em cada
coração
Tenha fé no nosso povo que ele acorda
Tenha fé no nosso povo que ele assusta
Caminhando e vivendo com a alma aberta
Aquecidos pelo sol que vem depois do
temporal
Vamos, companheiros pelas ruas de
nossa cidade
Cantar semeando um sonho que vai ter de
ser real
Caminemos pela noite com a esperança
Caminemos pela noite com a juventude

(Milton Nascimento e Fernando Bradt, 1978)

Arueira

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
(No dia que já vem vindo)
(Que esse mundo vai virar)
Noite e dia vê de longe
Branco e preto a trabalhar
E o dono senhor de tudo
Sentado mandando dar
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar
(E a gente fazendo conta)
(Pro dia que vai chegar)
Marinheiro, marinheiro
Quero ver você no mar
Eu também sou marinheiro
Eu também sei governar
Madeira de dar em doido
Vai descer até quebrar
É a volta do cipó de arueira
No lombo de quem mandou dar
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
No dia que já vem vindo
Que esse mundo vai virar
Noite e dia vê de longe
Branco e preto a trabalhar
E o dono senhor de tudo
Sentado mandando dar
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar
E a gente fazendo conta
Pro dia que vai chegar
Marinheiro, marinheiro
Quero ver você no mar
Eu também sou marinheiro
Eu também sei governar
Madeira de dar em doido
Vai descer até quebrar
É a volta do cipó de arueira
No lombo de quem mandou dar
É a volta do cipó de arueira
No lombo de quem mandou dar
(Geraldo Vandré, 1968)

Indio de La Cordillera

Indio de la cordillera,

en tu desconfianza pienso,
pero penetrar quisiera
a tu corazón inmenso.
Comprendo tu desconfianza
y en verdad no te censuro,
hay en tu pasado oscuro
cuatro siglos de asechanza...
La promesa de bonanza
y la arenga patrioter
no cuajan en tu sesera,
te muestras irresoluto
y entonces te creen bruto,
indio de la cordillera.
¿Indio? No: ¡Americano!
Voy hacia tu muda queja,
acerca a mi voz tu oreja
que no hablaremos en vano:
Yo, tu hermano; tú, mi hermano,
frutos de un dolor intenso...
Si hablando no te convengo,
si escuchando te hago mal,
más que en justicia social
en tu desconfianza pienso.
Hierve con sordo murmullo
la sangre en tu pecho estoico
mientras altivo y heroico
va solitario tu orgullo.
Quiero luchar por lo tuyo
como que si mío fuera.
Déjame gritar siquiera
tus tristezas en mi canto.
No tiene puertas tu llanto
pero penetrar quisiera.
Por la legendaria guerra
juntos, muy juntos, llorar;
secar el llanto y luchar
y reconquistar la tierra.
En costa, montaña y sierra,
sin un hermano indefenso
perforar un surco extenso,
enterrar el mal pasado,
y revivir abrazado
a tu corazón inmenso
(Nicomédes Santa Cruz, 1961)

Carrero

A la huella, a la huella,
vamos, carrero,
dejar la carreta
rumbiar p'al pueblo.
Y tendremos mujeres,
guitarra y caña,
cruzaremos la noche
meta picana.
Yo he visto muchas taperas
y sólo me duele una,
pero le juro, compadre,
que los caminos me ayudan.
A la huella, a la huella,

vamos, carrero,
 tranqueando la noche,
 que llegaremos.
 En el clavo prendido
 llevo el lucero,
 picaneando los bueyes,
 lujo 'e cencerros.
 Carrero 'e carreta vieja
 a los golpe' 'n el camino,
 cómo le cuesta a la pobre.
 Ayudala con el silbo.
 ¡Buey barroso
 ¡Por si acaso!
 ¡Compañero!
 ¡Ushi... ushi... ushi... buey...!
 (Daniel Viglietti, 1964)

Pion Pa' Todo

Dicen que madruga el gallo,
 pero yo madrugo más,
 él no ha anuncia'o la mañana
 y yo ya salgo a ordeñar.
 Hay que barrer los galpones
 y los chanchos racionar,
 Ciriaco, a ver si se mueve,
 mucha leña hay que cortar.
 Como petiso 'e piquete
 el pión pa' todo ha d'estar,
 lo manda la cocinera
 y le grita el capataz.
 Como petiso 'e piquete
 el pión pa' todo ha d'estar.
 Tengo un recadito 'e negro
 y un mancarrón muy mata'o,
 unas bombachas rotas
 y fumo del que me dan
 ¿Sabe? ¡me gustan las chinas!
 y me voy a puebleriar,
 allá cada quince días
 que algún domingo me dan.
 Ahí lo tiene al pión pa' todo,
 se lo quise presentar.
 Vamos, apure, Ciriaco,
 los terneros hay que atar.
 Como petiso 'e piquete
 el pión pa' todo ha d'estar.
 (Daniel Viglietti, 1964)

Pescador de Arroyo

Pescador de mi pueblo,
 de aparejo y caña,
 silencio, fogón y espera
 en laguna solitaria.
 En las aguas tan quietas
 que son un asombro negro
 parece una gota 'e luna,
 tu boya blanca de ceibo.
 Y en la noche tu fogón

como flor de zapallera
 te va dorando el asado,
 te va quemando la espera.
 Volvés con tu carga 'e noche
 de bagres y tarariras;
 tu sombra canta bajito
 con su voz recién nacida.
 Pescador de mi pueblo,
 de aparejo y caña,
 silencio, fogón y espera
 en laguna solitaria.
 (Daniel Viglietti, 1964)

Chacarero

Te dieron tierna semilla,
 Se volvieron a besar,
 Ayer, fue hace mucho tiempo,
 Solos los viste llegar.
 Al paso lento 'e los bueyes
 La reja rompió el terrón,
 Mano puesta en la mancera
 Sembrando de sol a sol.
 Tierra, tierra generosa,
 Ya la lluvia llegará,
 Dando vida a la semilla
 Todito lo empapará.
 Canta, canta, chacarero,
 Larga melga del amor,
 Que en la tierra canta el trigo
 Y grita tu corazón.
 San isidro labrador,
 Santo de los chacareros,
 El quince 'e mayo en solís
 En hombros te llevaremos.
 Chacarero en campo ajeno,
 Todas tierras del patrón:
 Ni siquiera las conoce
 Y se lleva lo mejor.
 (Daniel Viglietti, 1964)

Cañero del Norte

Cañero del norte,
 Cortadera en mano,
 La faca afilada,
 Ceniza y sudor.
 La caña es amarga,
 Amarga pa' vos,
 Que al dueño lo endulza
 Con plata y alcohol.
 Apanela pindurada
 Con grasa, carne y fideo,
 Tomando algún trago 'e caña
 Junto al fogón, los cañeros.
 Una caña que te anima
 Y otra que te da dolor,
 Los bonos sirven pa' poco
 En la cantina 'el patrón.
 Cañero del norte,

Cortadera en mano,
 La faca afilada,
 Ceniza y sudor.
 Niño sin escuela
 Ayudando al padre,
 Qu'en la azucarera
 Se aprende a sudar.
 Te está esperando el lucero,
 Peludo, 'el cañaveral,
 Con una luna de azúcar
 Pa' un día con gusto a sal.
 Al hombre que pita rubio
 Un día ha de llegar
 Con cortadera y con faca
 La voz del cañaveral.
 (Daniel Viglietti, 1964)

Canción para Mi América

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
 Dale tu mano al indio
 Dale que te hará bien
 Y encontrarás el camino
 Como ayer yo lo encontré
 Es el tiempo del cobre
 Mestizo, grito y fusil
 Si no se abren las puertas
 El pueblo las ha de abrir
 América esta esperando
 Y el siglo se vuelve azul
 Pampas, ríos y montañas
 Liberan su propia luz
 La copla no tiene dueño
 Patrones no más mandar
 La guitarra americana
 Peleando aprendió a cantar
 (Daniel Viglietti, 1973)

Mi Pueblo

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
 Quisiera cantar:
 Ser flor de mi pueblo.
 Que me paciera una vaca
 De mi pueblo.
 Que me llevara en la oreja
 Un labriego de mi pueblo.
 Que me escuchara la luna
 De mi pueblo.
 Que me mojaran los mares

Y los ríos de mi pueblo.
 Que me cortara una niña
 De mi pueblo.
 Que me enterrara la tierra
 Del corazón de mi pueblo.
 Porque, ya ves, estoy solo,
 Sin mi pueblo.
 (aunque no estoy
 Sin mi pueblo.)
 (Daniel Viglietti, 1973)

Masa

Al fin de la batalla,
 y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
 y le dijo: "¡No mueras; te amo tanto!"
 Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo.
 Se le acercaron dos y repitiéronle:
 "¡No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!"
 Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo.
 Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil
 clamando: "¡Tanto amor, y no poder nada
 contra la muerte!"
 Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo.
 Le rodearon millones de individuos,
 con un ruego común: "¡Quédate,
 hermano!"
 Pero el cadáver, ¡ay! siguió muriendo.
 Entonces todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver, triste,
 emocionado;
 incorporose lentamente,
 abrazó al primer hombre; echose a andar.
 (Daniel Viglietti, 1973)

Mi Matan si no Trabajo

Me matan si no trabajo
 Y si trabajo me matan
 Me matan si no trabajo
 Y si trabajo me matan
 Siempre me matan, me matan, ay
 Siempre me matan
 Siempre me matan, me matan, ay
 Siempre me matan
 Ayer vi a un hombre mirando
 Mirando el sol que salía
 Ayer vi a un hombre mirando
 Mirando el sol que salía
 El hombre estaba muy serio
 Porque el hombre no veía
 El hombre estaba muy serio
 Porque el hombre no veía
 Ay, los ciegos viven sin ver
 Cuando sale el sol, cuando sale el sol,
 cuando sale el sol
 Ayer vi a un niño jugando
 A que mataba a otro niño

Ayer vi a un niño jugando
 A que mataba a otro niño
 Hay niños que se parecen
 A los hombres trabajando
 Hay niños que se parecen
 A los hombres trabajando
 Ay, quién le dirá cuando crezcan
 Que los hombres no son niños
 Que no lo son, que no lo son, que no lo son
 Me matan si no trabajo
 Y si trabajo me matan
 Me matan si no trabajo
 Y si trabajo me matan
 Siempre me matan, me matan, ay
 Siempre me matan
 Siempre me matan, me matan, ay
 Siempre me matan
 (Daniel Viglietti, 1973)

Zamba de Los Humildes

Zambita para que canten
 Los humildes de mi pago
 Si hay que esperar la esperanza
 Mas vale esperar cantando.
 Nacida de los boliches
 Donde el grito alza su llama
 Su canción de larga luna
 Sabe la siembra y el agua
 Como un canto de la tierra
 Hay que cantar esta zamba
 Hermana de los humildes
 Sembradora de esperanzas
 Alzada raíz de sangre
 Del fondo de la guitarra
 Mi pueblo la canta siempre
 Como si fuera una ausencia
 La cara hundida en el pecho
 Hasta mirarse la pena
 Un corazón de camino
 Desde su canto regresa
 A despertar el destino
 Que el pueblo en su pecho lleva
 Como un canto de la tierra
 Hay que cantar esta zamba
 Hermana de los humildes
 Sembradora de esperanzas
 Alzada raíz de sangre
 Del fondo de la guitarra
 (Mercedes Sosa, 1967)

Venas Abiertas

América Latina
 Tiene que ir de la mano
 Por un sendero distinto
 Por un camino más claro
 Sus hijos ya no podremos
 Olvidar nuestro pasado
 Tenemos muchas heridas

Los latinoamericanos
 Vivimos tantas pasiones
 Con el correr de los años
 Somos de sangre caliente
 Y de sueños postergados
 Yo quiero que estemos juntos
 Porque debemos cuidarnos
 Quien nos lastima no sabe
 Que somos todos hermanos
 Y nadie va a quedarse a un lado
 Nadie mirará al costado
 Tiempo de vivir
 Tiempo de vivir
 Nada de morir
 Vamos a buscar lo que deseamos
 Nadie va a quedarse a un lado
 Pronto ha de llegar
 Tiempo de vivir
 Nada nos regalaron
 Hemos pagado muy caro
 Quien se equivoca y no aprende
 Vuelve a estar equivocado
 Tenemos venas abiertas
 Corazones castigados
 Somos fervientemente
 Latinoamericanos
 Y cuando vengan los días
 Que nosotros esperamos
 Con todas las melodías
 Haremos un solo canto
 El cielo será celeste
 Los vientos habrán cambiado
 Y nacerá un nuevo tiempo
 Latinoamericano
 Y nadie va a quedarse a un lado
 Nadie mirará al costado
 Nada de morir
 Vamos a buscar lo que deseamos
 Pronto ha de llegar
 Tiempo de vivir
 Tiempo de vivir
 (Mercedes Sosa, 1983)

El Carbonero

Para ti la canción carbonero
 Reverencia tu oficio de sol
 Por el clima dormido en tu carro
 De carbon, de carbon
 Escuche de tu voz carbonero
 El azul de tu viejo pregon
 En agosto ofrecías enero
 De carbon, de carbon

Vamos carbonero
 Con destino de carbon
 Con lumbre de sueños
 Calentando la ilusión
 Que el frío y la noche se terminen con el sol

... Enciende en mi canto y tu carbon
 Para el pobre es mas largo el invierno
 No le niegues tu oscuro calor
 Arrimale el verano moreno
 De carbon, de carbon
 Vamos carbonero
 Con destino de carbon
 Con lumbre de sueños
 Calentando la ilusion
 Que el frio y la noche se terminen con el
 sol
 ... Enciende en mi canto y tu carbon
 Para ti la cancion carbonero ...
 (Mercedes Sosa, 1967)

Zamba de Los Mineros

Pasaré por Hualfin
 Me voy pa' corral quemao
 A lo de marcelino rios
 Para corpacharme con vino morao
 Yo soy ese cantor
 Nacido en el carnaval
 Minero de la noche traigo
 La estrella de cuarzo del culampaja
 Molino del maray
 Que muele con tanto afan
 Marcelino pisando el vino
 Paredes el oro de culampaja
 Yo no sé, yo no soy
 Andoy porque andoy nomás
 Cuando a mí me pille la muerte
 Tan solo la zamba me recordará
 La zamba de los mineros
 Tiene solo dos caminos
 Morir el sueño del oro
 Vivir el sueño del vino
 (Jorge Cafrune; Intérprete: Mercedes
 Sosa, 1987)

Para Cantarle a Mi Gente

Milonga asi,
 Para cantarle a mi gente
 De tanto verla olvidada,
 Le arrimo mi canto
 Le doy esperanza
 Milonga asi,
 Para cantarle a mi gente
 Yo canto para encontrarla
 Y si ella me escucha
 Mi canto hace falta
 Busco su voz
 Para cantar
 Su garganta es mi garganta
 Con ella estoy
 Vamos a andar
 Su camino en la mañana
 Milonga asi,
 Para cantarle a mi gente

En estas mismas palabras
 Se va la paciencia
 Que ya se le acaba
 Busco su voz
 Para cantar
 Su garganta es mi garganta
 Con ella estoy
 Vamos a andar
 Su camino en la mañana
 Milonga asi,
 Para cantarle a mi gente
 En estas mismas palabras
 Se va la paciencia
 Que ya se le acaba
 De ella misma
 Aprendi
 Lo que a ella le dare
 Con su voz
 Que es mi voz
 En milonga cantare
 Milonga asi,
 Para cantarle a mi gente
 (Mercedes Sosa, 1967)

Zamba de Los Pobres

Cuando llega el domingo,
 Hasta la villa bajando voy
 Y se queda mi rancho,
 Como diciendo:- "qué sólo estoy".
 Bajo de un algarrobo
 Esta zambita siento cantar
 Y el rasguido parece
 Que me dijera: -"vení, bailá".
 Zambita de los pobres,
 Flor de los valles, luz de amistad:
 Alajito es tu canto,
 En los domingos del tucumán.
 Cariñito del cerro,
 Mi criolla buena, ¿dónde andará?.
 Hoy te canto la zamba
 De tus domingos, palomitay.
 Empochada de niebla,
 Fuiste camino dela ciudad.
 Mi zambita te espera,
 Criollita linda: -"vení, bailá".
 (Atahualpa Yupanqui; Intérprete:
 Mercedes Sosa, 1977)

Hermano, Dame Tu Mano

Hermano, dame tu mano
 Vamos juntos a buscar
 Una cosa pequeñita que se llama "libertad"
 Esta es la hora primera
 Este es el justo lugar
 Abre la puerta, que afuera la tierra no
 aguanta más
 Mira adelante, hermano
 Es tu tierra la que espera

Sin distancias ni fronteras
 Que pongas alta la mano
 Sin distancias ni fronteras
 Esta tierra es la que espera
 Que el clamor americano le baje pronto la mano
 Al señor de las cadenas
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que traigo un pueblo en mi voz
 Hermano, dame tu sangre
 Dame tu frío y tu pan
 Dame tu mano hecha puño que no
 necesito más
 Esta es la hora primera
 Este es el justo lugar
 Con tu mano y mi mano, hermano,
 empecemos ya
 Mira adelante, hermano
 En esta hora primera
 Y apretar bien tu bandera
 Cerrando fuerte la mano
 Y apretada tu bandera en esta hora
 primera
 Con el puño americano le marque el rostro
 al tirano
 Y el dolor se quede afuera
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que viene la revolución
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que traigo un pueblo en mi voz
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que viene la revolución
 Métale a la marcha, métale al tambor
 Métale, que traigo un pueblo en mi voz
 (Atahualpa Yupanqui; Intérprete:
 Mercedes Sosa, 1973)

Inconsciente Colectivo

Nace una flor, todos los días sale el sol,
 de vez en cuando escuchas aquella voz
 como de pan, gustosa de cantar
 en los aleros de la mente con las
 chicharras.
 Pero a la vez existe un transformador
 que se consume lo mejor que tenés,
 te tira atrás, te pide más y más,
 y llega un punto en que no querés.
 Ayer soñé con los hambrientos, los locos,
 los que se fueron, los que estan en prisión.
 hoy desperté cantando esta canción,
 que ya fue escrita hace tiempo atrás
 y es necesario cantar de nuevo una vez
 más...
 (Mercedes Sosa, 1993)

Picapedrero

Pica la piedra y repica
 duro en el aire metal
 Picapedrero, la muerte atrás de la piedra
 te sale a buscar
 Pica la piedra y repica
 alguien saldrá a preguntar
 dónde pusieron tu puerta,
 de atrás de la piedra
 te habrán de encontrar
 Si el corazón ya no es sangre
 duro de tanto golpear
 rompe la vida en pedazos
 arroja la piedra al viento que va
 Que cuando caiga tu sangre
 tu sangre de piedra también golpeará
 Pica la piedra el compadre
 sombrero preso en el sol
 y la culebra del vino
 enrosca el tabaco con fríos de alcohol
 Pica la piedra y luna
 piedra redonda de cal
 sale a mojar en la noche los ojos de piedra
 abiertos de sal
 (Mercedes Sosa, 1970)

Cuando Tenga la Tierra

Cuando tenga la tierra, sembraré las
 palabras
 Que mi padre Martín Fierro, puso al viento
 Cuando tenga la tierra, la tendrán los que
 luchan
 Los maestros, los hacheros, los obreros
 Cuando tenga la tierra
 Te lo juro semilla, que la vida...
 Será un dulce racimo y en el mar de las
 uvas
 Nuestro vino...
 Cantaré... (cantaré), cantaré...
 Cuando tenga la tierra, le daré a las
 estrellas
 Astronautas de trigales, luna nueva
 Cuando tenga la tierra, formaré con los
 grillos
 Una orquesta donde canten los que
 piensan
 Cuando tenga la tierra
 Te lo juro semilla, que la vida...
 Será un dulce racimo y en el mar de las
 uvas
 Nuestro vino...
 Cantaré... (cantaré), cantaré...
 'Campesino, cuando tenga la tierra
 Sucederá en el mundo el corazón de mi
 mundo
 Desde atrás de todo el olvido, secaré con
 mis lágrimas
 Todo el horror de la lástima y por fin te veré

Campesino, campesino, campesino,
campesino
Dueño de mirar la noche en que nos
acostamos, para hacer los hijos
Campesino, cuando tenga la tierra
Le pondré la luna en el bolsillo
Y saldré a pasear con los árboles y el
silencio
Y los hombres y las mujeres conmigo
(Mercedes Sosa, 1973)

Piedra Y Camino

Del cerro vengo bajando
Camino y piedra
Traigo enredada en el alma, viday
Una tristeza
Traigo enredada en el alma, viday
Una tristeza
Me acusas de no quererte
No digas eso
Tal vez no comprendas nunca, viday
Por qué me alejo
Tal vez no comprendas nunca, viday
Por qué me alejo
Es mi destino
Piedra y camino
De un sueño lejano y bello, viday
Soy peregrino
De un sueño lejano y bello, viday
Soy peregrino
Por más que la dicha busco
Vivo penando
Y cuando debo quedarme, viday
Me voy andando
Y cuando debo quedarme, viday
Me voy andando
A veces, soy como el río
Llego cantando
Y sin que nadie lo sepa, viday
Me voy llorando
Y sin que nadie lo sepa, viday
Me voy llorando
Es mi destino
Piedra y camino
De un sueño lejano y bello, viday
Soy peregrino
De un sueño lejano y bello, viday
Soy peregrino
(Atahualpa Yupanqui, 1955)

Los Hermanos

Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
En el valle, la montaña
En la pampa y en el mar
Cada cual con sus trabajos
Con sus sueños, cada cual

Con la esperanza adelante
Con los recuerdos detrás
Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
Gente de mano caliente
Por eso de la amistad
Con uno lloro, pa llorarlo
Con un rezo pa rezar
Con un horizonte abierto
Que siempre está más allá
Y esa fuerza pa buscarlo
Con tesón y voluntad
Cuando parece más cerca
Es cuando se aleja más
Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
Y así seguimos andando
Curtidos de soledad
Nos perdemos por el mundo
Nos volvemos a encontrar
Y así nos reconocemos
Por el lejano mirar
Por la copla que mordemos
Semilla de inmensidad
Y así, seguimos andando
Curtidos de soledad
Y en nosotros nuestros muertos
Pa que nadie quede atrás
Yo tengo tantos hermanos
Que no los puedo contar
Y una hermana muy hermosa
Que se llama Libertad
(Atahualpa Yupanqui, 1969)

La Copla

Pescador de mar adentro
Mi amigo siempre cantaba
Un día volvió su copla
Con el adiós de la barca
Vi correr sangre minera
Por un pan endurecido
Junto á la mano crispada
La luna se volvió trigo
No me dé penas la vida
Me sobra con la que tengo
Como el quebracho del monte
Sobre el hachazo florezco
Trabaja el indio en la piedra
Su socavón de silencio
Y á su sombra se cobija
Mi corazón cancionero
Lo siento gemir al viento
Cruzando montes de espigas
Salgo al camino y le grito
Para servirle de guía
Allá por el cielo arriba
Va la luna lastimada
Como una copla perdida
Que ya no tiene guitarra

Trabaja el indio en la piedra
Su socavón de silencio
Y á su sombra se cobija
Mi corazón cancionero
(Atahualpa Yupanqui, 1955)

Campesino has de traer el sol

Bajo el cielo del amanecer,
desnudo y bello quiere nacer
el nuevo día que oliendo a pasto
canta en el parto de una mujer.
Y entre vasijas de dulce miel,
hará el primer dibujo a sus pies.
El muchachito será gramilla
cuando la trilla, cuando la mies.
Campesino has de traer el sol,
con el sonido de tu corazón.
Campesino con tu voz darás
un golpe claro por la libertad.
Y con el viento claro que mece el trigal,
vendrá tu voz abriendo en dos el mar.
Y la mañana con miles de hombres,
será la lumbré que iluminará.
El huerto entero se pondrá un collar,
cuando tu niño comience a andar.
Y entre cebollas, tiernas verduras,
su piel oscura te hará cantar.
Campesino has de traer el sol,
con el sonido de tu corazón.
Campesino con tu voz darás
un golpe claro por la libertad.
(Victor Heredia, 1975)

Milonga Del Peón de Campo

Yo nunca tuve tropilla,
siempre en montao en ajeno.
Tuve un zaino que, de bueno,
ni pisaba la gramilla.
Vivo una vida sencilla,
como es la del pobre pión:
madrugón tras madrugón,
con lluvia, escarcha o pampero,
a veces, me duelen fiero,
los hígados y el riñón.
Soy peón de La Estancia Vieja,
Partido de Magdalena,
y aunque no valga la pena,
anoten, que no son quejas:
un portón lleno de rejas,
y allá, en el fondo, un chalé.
Lo recibirá un valet,
que anda siempre disfrazao,
más no se asuste, cuñao,
y por mí pregúntele.
Ni se le ocurra decir
que viene pa' visitarme:
diga que viene a cobrarme,
y lo han de dejar pasar.

Allá le van a indicar,
que siga los ucalitos.
Al final, está un ranchito,
que han levantao estas manos.
Esa es su casa, paisano,
¡ ahí puede pegar el grito ¡.
Allá le voy a mostrar,
mi mancarrón, mis dos perros,
unas espuelas de fierro,
y un montón de cosas más.
Si es entendido, verá:
un poncho de fina trama,
y el retrato de mi Mama,
que es ande rezo pensando,
mientras lo voy adornando,
con florcitas de retama.
¿ Qué puede ofertarle un pión,
que no sean sus pobrezas...?.
A veces me entra tristeza,
y otras veces, rebelión.
En más de alguna ocasión,
quisiera hacerme perdiz,
para ver de ser feliz,
en algún pago lejano.
Pero a la verdad, paisano,
¡ me gusta el aire de aquí... ¡.
(Jorge Cafrune, 1966)

Triunfo Agrário

Este es un triunfo madre
Pero sin triunfo
Nos duele hasta los huesos
El latifundio
Esta es la tierra padre
Que vos pisabas
Todavía mi canto
No la rescata
Y cuando sera el dia
Pregunto cuando
Que por la tierra esteril
Vengan sembrando
Todos los campesinos
Desalojados
Hay que dar vuelta el viento
Como la taba
El que no cambia todo
No cambia nada
Este es un triunfo madre
Del nuevo tiempo
De estar bajo la tierra
Rompio el silencio
Este es un triunfo padre
De la alegría
De tu sueño en semilla
Sube la vida
Sube la vida arriba
Hasta la espiga
Que si la tierra es fertil
La tierra es mia

Adonde nace el alba
Yo siembro el día
Hay que dar vuelta el viento
Como la taba
El que no cambia todo
No cambia nada
(Armando Tejada Gómez; Intérprete:
Mercedes Sosa, 1973)

Campesino

Cuando vayas a los campos
No te apartes del camino
Que puedes pisar el sueño
De los abuelos dormidos
Campesino, campesino
Por ti canto, campesino
Unos, son tierra menuda
Otros, la raíz del trigo
Otros son piedras dispersas
En la orillita del río
Campesino, campesino
Por ti canto, campesino
Cuántas veces, cuántas veces
Más allá del sembradío
En la fragua de las tardes
Fueron a templar su grito
Campesino, campesino
Por ti canto, campesino
Sagrada misión del hombre
Nieve, sol y sacrificio
Morir sembrando la vida
Vivir templando su grito
Campesino, campesino
Por ti canto, campesino
Cuando vayas a los campos
No te apartes del camino
Que puedes pisar el sueño
De los abuelos dormidos
Nunca muertos, sí, dormidos
Nunca muertos, sí, dormidos
Campesino, campesino
Nunca muertos, sí, dormidos
Cuando vayas a los campos
No te apartes del camino
Que puedes pisar el sueño
De los abuelos dormidos
Nunca muertos, sí, dormidos
Nunca muertos, sí, dormidos
Campesino, campesino
Por ti canto, campesino
Por ti canto, campesino
(Atahualpa Yupanqui, 1969)

Campesino del Sur

El campesino del sur
usa faja y poncho negro,
el poncho para taparse
y la faja como duelo

por los muertos que le siguen
en sus noches de desvelo.
El campesino del sur,
por eso viste de negro:
por su madre, su mujer,
por su historia y sus abuelos.
La mujer del campesino
viene bajando del cerro,
ya sin rosas en las manos,
con un cuchillo en el pecho.
La mujer del campesino
viene muriendo en silencio.
Al hijo del campesino
se lo llevaron los vientos
a una guerra entre sureños
que hasta hoy día yo no entiendo.
Ellos sembraban las balas,
aquí cosechamos muertos.
Por eso que el campesino
usa faja y poncho negros.
(Ángel Parra, 1981)

Preguntitas Sobre Dios

Un día yo pregunté
"¿Abuelo, dónde está Dios?"
Un día yo pregunté
"¿Abuelo, dónde está Dios?"
Mi abuelo se puso triste
Y nada me respondió
Mi abuelo murió en los campos
Sin rezo ni confesión
Y lo enterraron los indios
Flauta de caña y tambor
Y lo enterraron los indios
Flauta de caña y tambor
Al tiempo yo pregunté
"¿Padre, qué sabes de Dios?"
Al tiempo yo pregunté
"¿Padre, qué sabes de Dios?"
Mi padre se puso serio
Y nada me respondió
Mi padre murió en la mina
Sin doctor ni protección
Color de sangre minera
Tiene el oro del patrón
Color de sangre minera
Tiene el oro del patrón
Mi hermano vive en los montes
Y no conoce una flor
Mi hermano vive en los montes
Y no conoce una flor
Sudor, malaria y serpiente
Es la vida del leñador
Y que naide le pregunte
Si sabe dónde está Dios
Por su casa no ha pasado
Tan importante señor
Por su casa no ha pasado
Tan importante señor

Yo canto por los caminos
Y cuando estoy en prisión
Yo canto por los caminos
Y cuando estoy en prisión
Oigo las voces del pueblo
Que canta mejor que yo
Hay un asunto en la tierra
Más importante que Dios
Y es que naide escupa sangre
Pa que otro viva mejor
Y es que naide escupa sangre
Pa que otro viva mejor
¿Qué Dios vela por los pobres?
Tal vez sí y tal vez no
Pero es seguro que almuerza
En la mesa del patrón
Pero es seguro que almuerza
En la mesa del patrón
(Atahualpa Yupanqui, 1960 aprox.)

Zamba del Che

Vengo cantando esta zamba
Con redobles libertarios
Mataron al guerrillero
Che comandante Guevara
Selvas, pampas y montañas
Patria o muerte es su destino
Que los derechos humanos
Los violan en tantas partes
En América Latina
Domingo, lunes y martes
Nos imponen militares
Para sojuzgar los pueblos
Dictadores, asesinos
Gorilas y generales
Explotan al campesino
Al minero y al obrero
Cuánto dolor su destino
Hambre miseria y dolor
Bolívar le dio el camino
Y Guevara lo siguió
Liberar a nuestro pueblo
Del dominio explotador
A Cuba le dio la gloria
De la nación liberada
Bolivia también le llora
Su vida sacrificada
San Ernesto de la Higuera
Le llaman los campesinos
Selvas, pampas y montañas
Patria o muerte su destino
(Victor Jara, 1969)

Marcha de Los Pobladores

Poblador, compañero poblador,
seguiremos avanzando hasta el final,
poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar,

poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti
con techo, abrigo y pan
marchemos juntos al porvenir
Poblador, compañero poblador,
con las banderas del gobierno popular,
poblador, compañero poblador,
por los hijos, por la patria y el hogar,
poblador, compañero poblador,
ahora la historia es para ti
con techo, abrigo y pan
marchemos juntos al porvenir.
Sin techo, es como vivir sin pan,
sin pan, es como vivir sin vida,
sin razón, sin fe, sin justicia,
sin esperanza, sin alegría.
Con techo, la vida es mucho mejor,
mejor, con nuestra organización
para los que no han nacido
trabajemos siempre unidos
y será Chile el gran hogar.
(Victor Jara, 1972)

Marcha de Los Trabajadores da Construcción Civil

Federación,
Federación de la Construcción.
Trabajador,
Base y cimiento de la Nación.
Federación,
Nuestra bandera ha de flamear
Allá en la altura del tijeral,
Creando patria popular.
Tomo el martillo y a golpear,
Con el trabajo hay que triunfar,
Con materiales de mi país
El socialismo hay que construir.
Tomo el martillo y a golpear,
Con el trabajo hay que triunfar,
Con nuestra fuerza y unidad,
Pueblo de Chile avanzará.
(Victor Jara, 1974)

El Centro de La Injusticia

Chile limita al norte con el Perú
Y con el Cabo de Hornos limita al sur
Se levanta en el oriente la cordillera
Y en el oeste luce La Costanera, La Costanera
Al medio están los valles con sus verdores
Donde se multiplican los pobladores
Cada familia tiene muchos chiquillos
Con su miseria viven en conventillos, en conventillos
Claro que algunos viven acomodados
Pero eso con la sangre del degollado
Delante del escudo más arrogante

La agricultura tiene su interrogante, su interrogante
 La papa nos la venden naciones varias
 Cuando del sur de Chile es originaria
 Delante del emblema de tres colores
 La minería tiene muchos bemoles, muchos bemoles
 El minero produce buenos dineros
 Pero para el bolsillo del extranjero
 Exuberante industria donde laboran
 Por unos cuantos reales muchas señoras, muchas señoras
 Y así tienen que hacerlo porque al marido
 La paga no le alcanza pal' mes corrido
 Pa' no sentir la aguja de este dolor
 En la noche estrellada dejo mi voz, dejo mi voz
 Linda se ve la patria señor turista
 Pero no le han mostrado las callampitas
 Mientras gastan millones en un momento
 De hambre se muere gente que es un portento, que es un portento
 Mucho dinero en parques municipales
 Y la miseria es grande en los hospitales
 Al medio de Alameda de las Delicias
 Chile limita al centro de la injusticia, de la injusticia
 (Isabel Parra, 1968)

El pubelo

Al pueblo sólo le falta
 la tierra pa' trabajar.
 El pueblo la está sembrando
 y él tiene que cosechar.
 Que al pueblo le faltan fuerzas:
 lo que le falta es el pan,
 tendrá la tierra y el vino
 y todos podrán cantar.
 Pueblo por pueblo, te he visto,
 tierra te quiero, carbón.
 Abran las puertas del tiempo
 que el pueblo va sin temor.
 Mucho tiempo hace que espero
 ver mi tierra florecer
 que se termine tu invierno
 tu verano va a nacer.
 Vamos de la mano juntos
 denle una mano al cantor
 ya la guitarra no suena
 la mano se le durmió.
 (Ángel Parra, 1971)

Canción del Obrero Muerto en Córdoba

Dime, mujer, por qué será
 que mi canción tan triste es.
 No sé, no sé, pero quisiera saber
 por qué, por qué en Córdoba quema el sol.
 De nuevo ayer otro murió,

quiero saber quién lo mató.
 No sé, no sé, pero quisiera saber
 por qué, por qué nos quema tan fuerte el sol.
 Dicen que hoy la reunión
 una huelga ya decidió.
 No sé, no sé, pero quisiera saber
 por qué, por qué en Córdoba quema el sol.
 De nuevo ayer otro murió,
 ya comprendí quién disparó.
 Me voy de aquí, no sé si podré volver,
 pues la muerte me hizo nacer
 Ahora, mujer, pon atención:
 la palabra es munición.
 Debo tomar el puesto del que cayó
 porque ya sé por donde levanta el sol.
 (Ángel Parra, 1972)

El Ferroviario

Recuerdo cuando era niño
 a mi padre caminando,
 volviendo entrada la noche
 del trabajo, fatigado.
 Recuerdos, bellos recuerdos,
 de mi viejo tengo yo.
 Lo recuerdo en el andén,
 brillante chaqueta 'e cuero,
 maquinista de la tierra,
 fogonero de los cielos.
 Cuando le tocaba noche
 volvía de madrugada,
 su pelo lleno de estrellas
 mi ventana despertaba.
 Su presencia militante
 le clavó muchas espinas,
 relegado por los montes
 fue a curarse sus heridas.
 El humo de aquellos trenes,
 el tiempo de la estación,
 me lo traen al recuerdo
 y el recuerdo hace canción.
 Quisiera darle las gracias
 por lo que a mí me enseñó:
 que la justicia es el pueblo,
 que la mujer el amor.
 (Ángel Parra, 1971)

Arriba Quemando El Sol

Cuando jui para La Pampa
 Llevaba mi corazón
 Contento como un chirigüe
 Pero allá se me murió
 Primero perdí las plumas
 Y luego perdí la voz
 Y arriba quemando el sol
 Cuando vi de los mineros
 Dentro de su habitación
 Me dije: "mejor habita

En su concha el caracol"
 O a la sombra de las leyes
 El refinado ladrón
 Y arriba quemando el sol
 Las hileras de casuchas
 Frente a frente, sí, señor
 Las hileras de mujeres
 Frente al único pilón
 Cada una con su balde
 Y con su cara de aflicción
 Y arriba quemando el sol
 Fuimos a la pulpería
 Para comprar la ración
 Veinte artículos no cuentan
 La rebaja de rigor
 Con la canasta vacía
 Volvimos a la pensión
 Y arriba quemando el sol
 "Zona seca de La Pampa"
 Yo leo en un cartelón
 Sin embargo van y vienen
 Las botellas de licor
 Claro que no son del pobre
 Contrabando, ¡qué sé yo!
 Y arriba quemando el sol
 Paso por un pueblo muerto
 Se me nubla el corazón
 Aunque donde habita gente
 La muerte es mucho mayor
 Enterraron la justicia
 Enterraron la razón
 Y arriba quemando el sol
 Si alguien dice que yo sueño
 Cuentos de ponderación
 Digo que esto pasa en Chuqui
 Pero en Santa Juana es peor
 El minero ya no sabe
 Lo que vale su dolor
 Y arriba quemando el sol
 Me volví para Santiago
 Si comprender el color
 Con que pintan la noticia
 Cuando el pobre dice "no"
 Abajo la noche oscura
 Oro, salitre y carbón
 Y arriba quemando el sol
 (Violeta Parra, 1965)

Porque Los Pobres No Tienen

Porque los pobres no tienen
 Adonde volver la vista
 La vuelven hacia los cielos
 Con la esperanza infinita
 De encontrar lo que su hermano
 En este mundo le quita
 ¡Palomita!
 ¡Qué cosas tiene la vida
 Ay zambita!
 Porque los Pobres no Tienen

Adonde volver la voz
 La vuelven hacia los cielos
 Buscando una confesión
 Ya que su hermano no escucha
 La voz de su corazón
 Porque los pobres no tienen
 En este mundo esperanzas
 Se amparan en la otra vida
 Como a una justa balanza
 Por eso las procesiones
 Las velas, las alabanzas
 De tiempos inmemoriales
 Que se ha inventado el infierno
 Para asustar a los pobres
 Con sus castigos eternos
 Y el pobre, que es inocente
 Con su inocencia creyendo
 El cielo tiene las riendas
 La tierra y el capital
 Y a los soldados del Papa
 Les llena bien el morral
 Y al que trabaja le meten
 La gloria como un bozal
 Para seguir la mentira
 Lo llama su confesor
 Le dice que Dios no quiere
 Ninguna revolución
 Ni pliegos ni sindicatos
 Que ofende su corazón
 (Violeta Parra, 1966)

En Lota La Noche Es Brava

El hombre por quien preguntas
 Bajó al turno de la sombra.
 Le encontré allá en la ladera:
 Mujer, ya regresará.
 Llevaba el pan en las manos
 Y en los ojos tu mirada.
 Volverá en la madrugada
 Pero alguno no vendrá:
 Ése se irá con la muerte
 Y otros le habrán de olvidar.
 En Lota la noche es brava
 Para el que a la mina baja.
 En Lota la noche acaba
 Con sangre en el mineral.
 El mar y el grisú están cerca
 Y es de vida o muerte el pan:
 Para quién será esta noche
 La muerte bajo el mar.
 Zumba una sirena sorda
 Y en el aire de ceniza
 Se desgarran las campanas
 Y arde un fuego funeral.
 Mujer, saca tu pañuelo
 Y echa el llanto a la mañana
 Que la mina está de duelo
 Y algo tuyo han de enterrar:
 Le atrapó el carbón maldito

Que así nos da fuego y pan.
 En lota la noche es brava
 Para el que a la mina baja.
 En lota la noche acaba
 Con llanto en el litoral.
 Se tiñó con sangre suya
 La sombra del mineral:
 Nunca más vendrá de vuelta
 Desde la orilla del mar.
 Desde allí sus ojos fijos,
 ¿con qué luz regresarán?
 Y su frente sumergida,
 ¿en qué pecho dormirá?
 (Patricio Manns, 1965)

Cuando Voy Al Trabajo

Cuando voy al trabajo
 pienso en ti,
 por las calles del barrio
 pienso en ti,
 cuando miro los rostros
 tras el vidrio empañado
 sin saber quienes son, donde van.
 Pienso en ti,
 mi vida, pienso en ti.
 En ti, compañera de mis días
 y del porvenir
 de las horas amargas
 y la dicha de poder vivir,
 laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.
 Cuando el turno termina
 y la tarde va
 estirando su sombra
 por el tijeral
 y al volver de la obra
 discutiendo entre amigos
 razonando cuestiones
 de este tiempo y destino,
 pienso en ti
 mi vida, pienso en ti.
 En ti, compañera de mis días
 y del porvenir
 de las horas amargas
 y la dicha de poder vivir,
 laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.
 Cuando llego a la casa
 estas ahí,
 y amarramos los sueños...
 Laborando el comienzo de una historia
 sin saber el fin.
 (Victor Jara, 1974)

Te Recuerdo Amanda

Te recuerdo Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fábrica

Donde trabajaba Manuel
 La sonrisa ancha
 La lluvia en el pelo
 No importaba nada
 Ibas a encontrarte con él
 Con él, con él, con él, con él
 Son cinco minutos
 La vida es eterna en cinco minutos
 Suena la sirena, de vuelta al trabajo
 Y tu caminando
 Lo iluminas todo
 Los cinco minutos
 Te hacen florecer
 Te recuerdo Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fábrica
 Donde trabajaba Manuel
 La sonrisa ancha
 La lluvia en el pelo
 No importaba nada
 Ibas a encontrarte con él
 Con él, con él, con él, con él
 Que partió a la sierra
 Que nunca hizo daño
 Que partió a la sierra
 Y en cinco minutos
 Quedó destrozado
 Suena la sirena, de vuelta al trabajo
 Muchos no volvieron, tampoco Manuel
 Te recuerdo, Amanda
 La calle mojada
 Corriendo a la fábrica
 Donde trabajaba Manuel
 (Victor Jara, 1969)

Venían del Desierto

Venían del desierto
 De los cerros y del mar
 El corazón se desató
 Y largó a caminar
 Sabían de la muerte
 Lo duro que es el pan
 Venían del desierto
 De los cerros y del mar
 El camarada les habló
 De nuestra humanidad
 La historia de la mina
 Del campo y la ciudad
 Vibró en el alma
 Tanta humillación
 Y toda aquella multitud
 Comprendió la hermandad
 Volvieron al trabajo
 Minero y pescador
 Cantando la esperanza
 Labrando la unión
 Con cañas y tambores
 Y flautas de metal
 Sembrando las semillas

Que todos gozarán
(Victor Jara, 1974)

Que Lindo És Ser Voluntario

No me vengas con la historia de la indolencia
hace rato que te aguaito' dandote vueltas,
Moscardón que pica y pica sin consecuencia, se la acaban el zumbido y las lancetas.

Si la montaña no viene, anda hacia ella, la metas recabar son las estrellas.

¡Que cosa más linda! es ser voluntario,
construyendo parques para el vecindario,
levantando puentes, casas y caminos.
Siguiendo a delante con nuestro destino,
sí.

Dale papa campesino, dale al arado; ahora son tiempos mejores pa' tu sembrao'.

Dale martillo a la mina, dale minero, dale más techos a las casas de los obreros.

Compañero usted que endulza toda la tierra, a los especuladores no les de tregua.

¡Qué cosa más linda! es ser voluntario,
construyendo parques para el vecindario,
levantando puentes, casas y caminos.

Siguiendo a delante con nuestro destino,
sí.

El rico se juega entero por su defensa,
confunde la democracia con la insolencia.

Para hablar de socialismo estudia Lenin; la revolución no es juego para burgueses.

Si la montaña no viene, anda hacia ella, la metas de recabar son las estrellas.

¡Qué cosa más linda! es ser voluntario,
construyendo parques para el vecindario,
levantando puentes, casas y caminos.

Siguiendo a delante con nuestro destino,
sí.

(Victor Jara, 1974)

Casitas Del Barrio Alto

Las casitas del Barrio Alto
con rejas y antejardín,
una preciosa entrada de autos
esperando un Peugeot.

Hay rosadas, verdecitas,
blanquitas y celestitas,

las casitas del Barrio Alto
todas hechas con resipol.

Y las gentes de las casitas
se sonríen y se visitan.

Van juntitos al supermarket
y todos tienen un televisor.

Hay dentistas, comerciantes,
latifundistas y traficantes,
abogados y rentistas.

Y todos visten policrón,
juegan bridge, toman martini-dry.

Y los niños son rubiecitos

y con otros rubiecitos

van juntitos al colegio high.

Y el hijito de su papi

luego va a la universidad

comenzando su problemática

y la intringulis social.

Fuman pitillos en Austin mini,

juegan con bombas y con políticos,

asesina generales,

y es un gangster de la sedición.

Y las gentes de las casitas

se sonríen y se visitan.

Van juntitos al supermarket

y todos tienen un televisor.

Hay rosadas, verdecitas,

blanquitas y celestitas,

las casitas del Barrio Alto,

todas hechas con resipol.

(Victor Jara, 1971)

Canción del Minero

Voy

Vengo

Subo

Bajo

Todo para qué

Nada para mí

Minero soy

A la mina voy

A la muerte voy

Minero soy

Abro

Saco

Sudo

Sangro

Todo pa'l patrón

Nada pa'l dolor

Minero soy

A la mina voy

A la muerte voy

Minero soy

Mira

Oye

Piensa

Grita

Nada es lo peor

Todo es lo mejor

Minero soy

A la mina voy

A la muerte voy

Minero soy

Humano soy

(Victor Jara, 1972)

En La Salitrera

Si vas a cruzar la pampa
detente en la salitreras;
allá verás cómo brotan
sudor y sangre mineras.
Si el desierto está vacío
no culpes a tus hermanos,
que el tiempo, el oro y mi canto
ya no van mano tras mano.
El cachimbo que bailabas
se refugió en la montaña.
En las salitreras:
sudor y sangre mineras
Si vas a cruzar la pampa
busca una moza morena.
La verás en el camino
que sube a la salitrera.
Confórtala por la ausencia
de tantos seres queridos.
Que no me guarde rencor
por el tiempo que ha perdido.
(Rolando Alarcón, 1965)

Las Obreras

El día que yo me muera como las estrellas
Se acabará la alegría
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
De luto estarán las yungas
Como las estrellas cerrada la pulpería
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
Como las estrellas, hermosas y bellas
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
Si supiera que cantando como las estrellas
Algun alivio tuviera
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
De la noche a la mañana como las
estrellas
Cantando me amaneciera
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
Como las estrellas, hermosas y bellas
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
Que alegres son las obreras
Bailemos con ellas
(Quilapayún, 1973)

Manos Obreras

Manos de minero, manos de labradores
Manos de pescadores, manos de
campesinos.
Son manos obreras que marchan unidas
Buscando un camino, forjando el destino

Hay que vencer barreras, hay que luchar
unidos
Aunando las conciencias, no más
desposeídos.
(Illapu, 1975)

El Arado

Aprieto firme mi mano
Y hundo el arado en la tierra
Haré años que llevo en ella
¿Cómo no estar agotado?
Aprieto firme mi mano
Y hundo el arado en la tierra
Haré años que llevo en ella
¿Cómo no estar agotado?
Vuelan mariposas, cantan grillos
La piel se me pone negra
Y el sol brilla, brilla, brilla
El sudor me haré surcos
Yo hago surcos a la tierra
Sin parar
Vuelan mariposas, cantan grillos
La piel se me pone negra
Y el sol brilla, brilla, brilla
El sudor me haré surcos
Yo hago surcos a la tierra
Sin parar
Afirmo bien la esperanza
Cuando pienso en la otra estrella
Nunca es tarde me dice ella
La paloma volará
Afirmo bien la esperanza
Cuando pienso en la otra estrella
Nunca es tarde me dice ella
La paloma volará
Vuelan mariposas, cantan grillos
La piel se me pone negra
Y el sol brilla, brilla, brilla
Y en la tarde cuando vuelvo
En el cielo apareciendo
Una estrella
Nunca es tarde, me dice ella
La paloma volará, volará, volará
Como el yugo de apretado
Tengo el puño esperanzado
Porque todo cambiará
(Victor Jara, 1966)

Plegaria a Un Labrador

Levántate y mira la montaña
De donde viene el viento, el Sol y el agua
Tú que manejas el curso de los ríos
Tú que sembraste el vuelo de tu alma

Levántate y mírate las manos
Para crecer, estréchala a tu hermano
Juntos iremos unidos en la sangre
Hoy es el tiempo que puede ser mañana

Líbranos de aquel que nos domina en la
 miseria
 Tráenos tu reino de justicia e igualdad
 Sopla como el viento la flor de la quebrada
 Limpia como el fuego el cañón de mi fusil
 Hágase por fin la voluntad aquí en la tierra
 Danos tu fuerza y tu valor al combatir
 Sopla como el viento la flor de la quebrada
 Limpia como el fuego el cañón de mi fusil
 Levántate y mírate las manos
 Para crecer, estréchala a tu hermano
 Juntos iremos unidos en la sangre
 Ahora en la hora de nuestra muerte
 Amén, amén, amén
 (Victor Jara, 1971)

Juan Sin Tierra

Voy a cantar el corrido
 De un hombre que fue a la guerra
 Que anduvo en la sierra herido
 Para conquistar su tierra
 Lo conocí en la batalla
 Y entre tanta balacera
 El que es revolucionario
 Puede morir donde quiera
 El general nos decía
 "Peleen con mucho valor
 Les vamos a dar parcelas
 Cuando haya repartición"
 Mi padre fue peón de hacienda
 Y yo un revolucionario
 Mis hijos pusieron tienda
 Y mi nieto es funcionario
 Gritó Emiliano Zapata
 "¡Quiero tierra y libertad!"
 Y el gobierno se reía
 Cuando lo iban a enterrar
 Vuela, vuela palomita
 Párate en aquella higuera
 Que aquí se acaba el corrido
 Del mentado Juan sin Tierra
 (Victor Jara, 1969)

Construção

Amou daquela vez como se fosse a última
 Beijou sua mulher como se fosse a última
 E cada filho seu como se fosse o único
 E atravessou a rua com seu passo tímido
 Subiu a construção como se fosse máquina
 Ergueu no patamar quatro paredes sólidas
 Tijolo com tijolo num desenho mágico
 Seus olhos embotados de cimento e lágrima
 Sentou pra descansar como se fosse sábado
 Comeu feijão com arroz como se fosse um príncipe

Bebeu e soluçou como se fosse um náufrago
 Dançou e gargalhou como se ouvisse música
 E tropeçou no céu como se fosse um bêbado
 E flutuou no ar como se fosse um pássaro
 E se acabou no chão feito um pacote flácido
 Agonizou no meio do passeio público
 Morreu na contramão atrapalhando o tráfego
 como se fosse o último
 (Beijou sua mulher) como se fosse a única
 (E cada filho seu) como se fosse o pródigo
 E atravessou a rua com seu passo bêbado
 Subiu a construção como se fosse sólido
 Ergueu no patamar quatro paredes mágicas
 Tijolo com tijolo num desenho lógico
 Seus olhos embotados de cimento e tráfego
 Sentou pra descansar como se fosse um príncipe
 Comeu feijão com arroz como se fosse o máximo
 Bebeu e soluçou como se fosse máquina
 Dançou e gargalhou como se fosse o próximo
 E tropeçou no céu como se ouvisse música
 E flutuou no ar como se fosse sábado
 E se acabou no chão feito um pacote tímido
 Agonizou no meio do passeio náufrago
 Morreu na contramão atrapalhando o público
 Amou daquela vez como se fosse máquina
 Beijou sua mulher como se fosse lógico
 Ergueu no patamar quatro paredes flácidas
 Sentou pra descansar como se fosse um pássaro
 E flutuou no ar como se fosse um príncipe
 E se acabou no chão feito um pacote bêbado
 Morreu na contramão atrapalhando o sábado
 Por esse pão pra comer, por esse chão pra dormir
 A certidão pra nascer e a concessão pra sorrir
 Por me deixar respirar, por me deixar existir
 Deus lhe pague
 Pela cachaça de graça que a gente tem que engolir
 Pela fumaça, desgraça que a gente tem que tossir

Pelos andaimes pingentes que a gente
tem que cair
Deus lhe pague
Pela mulher carpinteira pra nos louvar e
cuspir
E pelas moscas bicheiras a nos beijar e
cobrir
E pela paz derradeira que enfim vai nos
redimir
Deus lhe pague
(Chico Buarque, 1971)

Pedro Pedreiro

Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar
também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro fica assim pensando
Assim pensando o tempo passa
E a gente vai ficando pra trás
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Desde o ano passado
Para o mês que vem
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar
também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro espera o carnaval
E a sorte grande no bilhete pela federal
Todo mês
Esperando, esperando, esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento
Para o mês que vem
Esperando a festa
Esperando a sorte
E a mulher de Pedro
Esperando um filho
Pra esperar também
Pedro pedreiro penseiro esperando o trem
Manhã, parece, carece de esperar
também
Para o bem de quem tem bem
De quem não tem vintém
Pedro pedreiro tá esperando a morte
Ou esperando o dia de voltar pro norte
Pedro não sabe, mas talvez no fundo
Espere alguma coisa mais linda que o
mundo
Maior do que o mar
Mas pra que sonhar
Se dá o desespero de esperar demais
Pedro pedreiro quer voltar atrás

Quer ser pedreiro pobre e nada mais
Sem ficar esperando, esperando,
esperando
Esperando o sol
Esperando o trem
Esperando o aumento para o mês que vem
Esperando um filho pra esperar também
Esperando a festa
Esperando a sorte
Esperando a morte
Esperando o norte
Esperando o dia de esperar ninguém
Esperando enfim nada mais além
Da esperança aflita, bendita, infinita
Do apito de um trem
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando
Pedro pedreiro pedreiro esperando o trem
Que já vem
[bis]
(Chico Buarque, 1965)

Primeiro de Maio

Hoje a cidade está parada
E ele apressa a caminhada
Pra acordar a namorada logo ali
E vai sorrindo, vai aflito
Pra mostrar, cheio de si
Que hoje ele é senhor das suas mãos
E das ferramentas
Quando a sirene não apita
Ela acorda mais bonita
Sua pele é sua chita, seu fustão
E, bem ou mal, é seu veludo
É o tafetá que Deus lhe deu
É vendido o fruto do suor
Do trabalho que é só seu
Hoje eles hão de consagrar
O dia inteiro pra se amar tanto
Ele, o artesão
Faz dentro dela a sua oficina
E ela, a tecelã
Vai fiar nas malhar do seu ventre
O homem de amanhã
(Chico Buarque e Milton Nascimento,
1976)

Gente Humilde

Tem certos dias
Em que eu penso em minha gente
E sinto assim
Todo o meu peito se apertar
Porque parece
Que acontece de repente
Feito um desejo de eu viver
Sem me notar
Igual a como
Quando eu passo no subúrbio

Eu muito bem
 Vindo de trem de algum lugar
 E aí me dá
 Como uma inveja dessa gente
 Que vai em frente
 Sem nem ter com quem contar
 São casas simples
 Com cadeiras na calçada
 E na fachada
 Escrito em cima que é um lar
 Pela varanda
 Flores tristes e baldias
 Como a alegria
 Que não tem onde encostar
 E aí me dá uma tristeza
 No meu peito
 Feito um despeito
 De eu não ter como lutar
 E eu que não creio
 Peço a Deus por minha gente
 É gente humilde
 Que vontade de chorar
 (Chico Buarque e Vinícius de Moraes, 1970)

Rosa dos Ventos

E do amor gritou-se o escândalo
 Do medo criou-se o trágico
 No rosto pintou-se o pálido
 E não rolou uma lágrima
 Nem uma lástima
 Pra socorrer
 E na gente deu o hábito
 De caminhar pelas trevas
 De murmurar entre as pregas
 De tirar leite das pedras
 De ver o tempo correr
 Mas, sob o sono dos séculos
 Amanheceu o espetáculo
 Como uma chuva de pétalas
 Como se o céu vendo as penas
 Morresse de pena
 E chovesse o perdão
 E a prudência dos sábios
 Nem ousou conter nos lábios
 O sorriso e a paixão
 Pois transbordando de flores
 A calma dos lagos zangou-se
 A rosa-dos-ventos danou-se
 O leito dos rios fartou-se
 E inundou de água doce
 A amargura do mar
 Numa enchente amazônica
 Numa explosão atlântica
 E a multidão vendo em pânico
 E a multidão vendo atônita
 Ainda que tarde
 O seu despertar
 (Chico Buarque, 1970)

Linha de Montagem

Linha linha de montagem
 A cor a coragem
 Cora coração
 Abecê abecedário
 Ópera operário
 Pé no pé no chão
 Eu não sei bem o que seja
 Mas sei que seja o que será
 O que será que será que se veja
 Vai passar por lá
 Pensa pensa pensamento
 Tem sustém sustento
 Fé café com pão
 Com pão com pão companheiro
 Pára paradeiro
 Mão irmão irmão
 Na mão, o ferro e ferragem
 O elo, a montagem do motor
 E a gente dessa engrenagente
 Dessa engrenagente
 Dessa engrenagente
 Dessa engrenagente sai maior
 As cabeças levantadas
 Máquinas paradas
 Dia de pescar
 Pois quem toca o trem pra frente
 Também de repente
 Pode o trem parar
 Eu não sei bem o que seja
 Mas sei que seja o que será
 O que será que será que se veja
 Vai passar por lá
 Gente que conhece e prensa
 A brasa da fornalha
 O guincho do esmeril
 Gente que carrega a tralha
 Ai, essa tralha imensa
 Chamada Brasil
 Samba samba são Bernardo
 Sanca são Caetano
 Santa santo André
 Dia-a-dia diadema
 Quando for, me chame
 Pra tomar um mé
 (Chico Buarque, 1982)

Parque Industrial

É somente requeutar
 E usar
 É somente requeutar
 E usar
 Porque é made, made, made
 Made, made in Brazil
 Porque é made, made, made
 Made in Brazil, Brazil
 Retocai o céu de anil

Bandeirolas no cordão
 Grande festa em toda a nação
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção
 Tem garotas-propaganda
 Aeromoça e ternura no cartaz
 (Basta olhar na parede)
 (Minha alegria)
 (Num instante se refaz)
 Pois temos o sorriso engarrafado
 Já vem pronto e tabelado
 É somente requeijar
 E usar
 É somente requeijar
 E usar
 Porque é made, made, made
 Made in Brazil
 Porque é made, made, made
 Made in Brazil, Brazil
 Retocai o céu de anil
 Bandeirolas no cordão
 Grande festa em toda a nação
 Despertai com orações
 O avanço industrial
 Vem trazer nossa redenção
 A revista moralista
 Traz uma lista dos pecados da vedete
 Vamos lá (e tem jornal popular)
 Que (nunca se espreme)
 Porque pode derramar
 É um banco de sangue encadernado
 Já vem pronto e tabelado
 É somente folhear e usar
 É somente folhear e usar
 Porque é made, made, made
 Made in Brazil
 Porque é made, made, made
 Made in Brazil
 Made in Brazil

(Tom Zé, 1968)

A Fábrica

A fábrica faz assim
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Pra se viver
 É preciso da mulher
 Mas como é que uma mulher vai viver
 Com um homem sem vintém
 Pois muito bem
 É preciso trabalhar
 Eu trabalho dou um duro danado
 Apertando parafuso pra lá e pra cá
 Morena você bem merece
 Todo o mundo que eu não dou

Carinho é tudo que eu tenho pra lhe dar
 Morena você bem merece
 Todo o mundo que eu não dou
 Carinho é tudo que eu tenho pra lhe dar
 Hoje eu sonhei
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Que não se tinha mais que pagar o aluguel
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Que se comia bife, batata e até pastel
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Que eu era dono de uma roda gigante e
 carrocel
 Tic-tic plim
 Tic-tic plim plom
 Uma menininha cheirosa e parecida com
 nós dois
 Que sorriso tão rosa tão cheio de graça
 A morena me deu
 Mas a danada da fábrica apitou
 Acordei
 Acordei
 E vim trabalhar mas acordei
 Acordei
 Acordei
 E vim trabalhar mas acordei
 (Sérgio Ricardo, 1967)

Canto de Amor Armado

Eia
 Ateia esta candeia
 Joga a saia é branca a areia
 Sob o céu que se incendia
 Na vermelha onda do mar
 Se eu fosse algum pescador
 Te enredeava de amor
 Contando lendas encantos
 Feitiços, quebrantos
 Do marmarejar
 Se eu fosse algum plantador
 Te acalantava com a flor
 Colhida nos pés dos versos
 Dos cantos dispersos
 Do sertanejar
 Mas só trago o amargo rumor
 Que o asfalto rumorejou
 Só trago a foto da flor
 Que o beija-flor recusou
 E a terra em canto minguante
 Refrão de guerra crescente
 Armado eu vim só de amor

 Eia
 Tem minha oferenda
 Forma colar, rosa e renda
 Destas conchas presas prenda
 Minhas relíquias de paz

(Sérgio Ricardo, 1970)

A Praça é do Povo

A praça é do povo
Como o céu é do condor
Já dizia o poeta
Dos escravos lutador
Outro poeta dizia
Que até o mar se levanta
Quando na praça em festa
É o povo quem canta
até o mar se levanta
até o mar se levanta
Quando na praça em festa
É o povo quem canta
Outro poeta lembrava
Dos tempos da alegria
Na voz do povo em festa
Enchendo a praça vazia.
(Sérgio Ricardo, 1967)

Afro-Latino

É, parece que vai mas não vai
Parece que o trem vai levar
Começa que sai mas não sai
Parece que dá mas não tem
Já deu o que tinha que dar
Tropeça que cai mas não cai
Até a subida da serra
Que espera a virada dos ventos do mar
Que espera a chegada das chuvas na terra
Da onda que vem mas não traz
Da força que tem mas não faz
A roda do mundo girar
Começa que sai mas não...
Tropeça que cai mas não...
Parece que vai mas não... vai!
(Carlos Lyra, 1972)

Cio da Terra

Debulhar o trigo
Recolher cada bago do trigo
Forjar no trigo o milagre do pão
E se faltar de pão
Decepar a cana
Recolher a garapa da cana
Roubar da cana a doçura do mel
Se lambuzar de mel
Afagar a terra
Conhecer os desejos da terra
Cio da terra, a propícia estação
E fecundar o chão
(Chico Buarque e Milton Nascimento, 1976)

Grileiro Vem

Grileiro vem
Pedra vai
De cima desse morro
Ninguém sai
Construí meu barraco de madeira
Em cima desse morro pra morar
Vem o cão de um grileiro de rasteira
Querer meu barraco derrubar
Grileiro vem
Pedra vai
De cima desse morro
Ninguém sai
(Rafael de Carvalho, 1962)

O Plantador

Quanto mais eu ando
Mais vejo estrada
E se não caminho
Não sou nada
Se tenho a poeira
Como companheira
Faço da poeira
O meu camarada
Se tenho a poeira
Como companheira
Faço da poeira
Meu camarada
O dono quer ver
A terra plantada
Diz de mim
Que vou pela grande estrada
Deixem-no morrer
Não lhe deem água
Que ele é preguiçoso
E não planta nada
Eu que planto tudo
E não tenho nada
Ouço tudo e calo
Na caminhada
Deixem que ele diga
Que eu sou preguiçoso
Mas não planto em tempo
Que é de queimada
Deixem que ele diga
Que eu sou preguiçoso
Mas não planto em tempo
Que é de queimada
(Geraldo Vandré, 1968)

Sina do Caboclo

Mas plantar prá dividir
Não faço mais isso, não.
Eu sou um pobre caboclo,
Ganho a vida na enxada.
O que eu colho é dividido
Com quem não planta nada.
Se assim continuar

vou deixar o meu sertão,
 mesmos os olhos cheios d'água
 e com dor no coração.
 Vou pró Rio carregar massas
 prós pedreiros em construção.
 Deus até está ajudando :
 está chovendo no sertão !
 Mas plantar ...
 Quer ver eu bater enxada no chão,
 com força, coragem , com satisfação ?
 e só me dar terra prá ver como é :
 eu planto feijão, arroz e café ;
 vai ser bom prá mim e bom pró doutor.
 eu mando feijão, ele manda tractor .
 vocês vai ver o que é produção !
 modéstia á parte, eu bato no peito :
 eu sou bom lavrador !
 Mas plantar ...
 (Nara Leão, 1964)

A Lavadeira e o Lavrador

Eu vi a lavadeira pedindo sol
 E o lavrador pra chover
 Os dois com a mesma razão
 Todos precisam viver
 Eu vi o lavrador com o joelho no chão
 O pranto banhando o rosto
 Seu filho pedindo pão
 O gado todo morrendo
 Ó Deus poderoso
 Faça chover no sertão
 Nessa hora eu queria ter força e poder Pra
 acabar com a miséria
 E fazer no sertão chover
 Vocês vão me censurar
 Mas veio na imaginação
 Nem tudo é santo de Deus
 Pois Deus não tem coração
 Depois, veio a lavadeira
 Soluçando a reclamar
 Dez dias que não faz sol
 Pra minha roupa secar
 Se eu não entrego a roupa toda
 Doutor não vai me pagar
 Se amanhã não fizer sol
 Ai, meu Deus, o que será
 Aí, eu vi que Deus é toda a perfeição
 O que eu pensei ainda há pouco
 Agora peço perdão
 Só uma força de cima
 Controla a situação
 Um povo querendo inverno
 Outro querendo verão
 (João do Valle, 1965)

O Jangadeiro

O jangadeiro vai ganhar a vida
 No alto mar

Vai sem saber se volta
 Mas tem que a vida ganhar a vida ganhar...
 Quando ele vem voltando na beira da praia
 Fica logo assim de gente pra peixe
 comprar
 Peixe a cem mil réis o quilo ninguém quer
 pagar
 Mas todos quer peixe bonito
 No preço do fiscal
 Que nunca enfrentou Temporal...
 Mas ele enfrenta tudo porque tem zezinho
 Filho de estimação que quer aprender ler
 Ver o filho estudando é seu maior prazer É
 a razão de ir pra o mar
 Sem medo de morrer
 Pra um pescador Zé não sei...
 Nunca temeu ao mar mas sempre o
 respeitou
 Por viver sempre no mar ele tem amor
 Tem orgulho do que é mas o que ele não
 quer
 É que seu filho pra viver
 Tenha que enfrentar o mar
 Tenha que vim ser Pescador...
 (João do Valle, 1965)

Funeral de um Lavrador

Esta cova em que estás, com palmos
 medida
 É a conta menor que tiraste em vida
 É a conta menor que tiraste em vida
 É de bom tamanho, nem largo nem fundo
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 Não é cova grande, é cova medida
 É a terra que querias ver dividida
 É a terra que querias ver dividida
 É uma cova grande pra teu pouco defunto
 Mas estarás mais ancho que estavas no
 mundo
 Estarás mais ancho que estavas no mundo
 É uma cova grande pra teu defunto parco
 Porém mais que no mundo te sentirás
 largo
 Porém mais que no mundo te sentirás
 largo
 É uma cova grande pra tua carne pouca
 Mas à terra dada, não se abre a boca
 É a conta menor que tiraste em vida
 É a parte que te cabe deste latifúndio
 É a terra que querias ver dividida
 Estarás mais ancho que estavas no mundo
 Mas à terra dada, não se abre a boca
 (Chico Buarque, 1968)

La Maldición de Malinche

Del mar los vieron llegar
 Mis hermanos emplumados

Eran los hombres barbados
 De la profecía esperada
 Se oyó la voz del monarca
 De que el Dios había llegado
 Y les abrimos la puerta
 Por temor a lo ignorado
 Iban montados en bestias
 Como demonios del mal
 Iban con fuego en las manos
 Y cubiertos de metal
 Solo el valor de unos cuantos
 Les opuso resistencia
 Y al mirar correr la sangre
 Se llenaron de vergüenza
 Porque los dioses ni comen
 Ni gozan con lo robado
 Y cuando nos dimos cuenta
 Ya todo estaba acabado
 Y en ese error entregamos
 La grandeza del pasado
 Y en ese error nos quedamos
 Trescientos años esclavos
 Se nos quedó el maleficio
 De brindar al extranjero
 Nuestra fe, nuestra cultura
 Nuestro pan, nuestro dinero
 Y les seguimos cambiando
 Oro por cuentas de vidrio
 Y damos nuestras riquezas
 Por sus espejos con brillo
 Hoy, en pleno siglo veinte
 Nos siguen llegando rubios
 Y les abrimos la casa
 Y les llamamos amigos
 Pero si llega cansado
 Un indio de andar la sierra
 Lo humillamos y lo vemos
 Como extraño por su tierra
 Tú, hipócrita que te muestras
 Humilde ante el extranjero
 Pero te vuelves soberbio
 Con tus hermanos del pueblo
 Oh, maldición de malinche
 Enfermedad del presente
 ¿Cuándo dejarás mi tierra?
 ¿Cuándo harás libre a mi gente?
 (Gabino Palomares, 1975)

Hay Que Aligerar La Carga

Busca al obrero en la fábrica
 dale la mano al obrero
 dile que la lucha es larga
 que hay, que aligerar la carga
 para trochar el camino
 del mundo que él se soñó
 Dile que lo que él produce
 engorda al explotador,
 (Dí que pa' sacar el gringo
 que jode a mi pueblo

va a haber que luchar) (Bis)
 Busca al cura de parroquia
 no busques al Cardenal
 dile que la lucha es larga
 que hay que aligerar la carga
 que la misa de domingo
 con pueblo libre, es mejor.
 Dile que en la sacristía
 haremos la reunión,
 (dile que Dios no se arrecha
 que él esta contento
 con revolución) (Bis)
 Enséñame el camino,
 enséñame el camino pues.
 Enséñame el camino,
 enséñame el camino pues.
 (Se que hay un enemigo
 es el imperialismo
 y a él lo venceré) (Bis)
 Que, con la lucha nomás
 la miseria se va
 con la lucha no más
 es que el yanqui se va
 con la lucha no más
 es que el yanqui se va
 con la lucha no más
 la miseria se va
 la lara lá, lara lá
 es que el yanqui se va
 la lará lá, lara lá
 con la lucha no más
 Enséñame el camino,
 enséñame el camino pues.
 Enséñame el camino,
 enséñame el camino pues.
 (Se que hay un enemigo
 es el imperialismo
 y a él lo venceré) (Bis)
 Que, con la lucha nomás
 la miseria se va
 con la lucha no más
 es que el yanqui se va
 con la lucha no más
 es que el yanqui se va
 con la lucha no más
 la miseria se va
 la lara lá, lara lá
 es que el yanqui se va
 la lará lá, lara lá
 con la lucha no más
 Busca al obrero en la fabrica
 busca al que labra la tierra
 busca y explícale a la madre
 busca al ciego de la calle
 dile que la lucha es larga
 que hay que aligerar la caaaaarga.

(Ali Primera, 1974)

America Latina Obrera

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!
 "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!
 (Ali Primera, 1973)

Vamos, Gente de Mi Tierra

Vamos gente de mi tierra
 Que llevas a cuesta
 Una gran decepción
 Vamos gente de mi tierra
 Luchemos, luchemos
 Por un mundo mejor
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Campesino que vives
 En tu rancho de bahareque
 Aroma de leña verde
 Tienen el fogón
 Aroma de lluvia y tierra
 En tu corazón
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Te canto pescador
 Que te paras somnoliento
 Frente al mar
 Con la desesperanza
 En tu corazón
 Con el rostro curtido
 Por el agua, la lluvia

El viento y el sol
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Estudiante que llevas
 En el pecho un gran corazón
 Tu patria venezuela
 Espera mucho de tu tesón
 Busca a la clase obrera
 Y haz con ella la revolución
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Vamos gente de mi tierra
 Estudiante que llevas
 En el pecho un gran corazón
 Tu patria venezuela
 Espera mucho de tu tesón
 Busca a la clase obrera
 Y haz con ella la revolución
 (Ali Primera, 1967)

Con El Martillo Dando

"con el martillo dando"
 Y no tragar el humo
 "con el martillo dando compañero"
 Que somos más que uno
 "con el martillo dando"
 Y no dejarse dar
 "con el martillo dando compañero"
 Hacernos respetar
 Si el estudiante se para
 Para la universidad
 Y si se para el obrero
 Se detiene la ciudad
 Pero si marchamos juntos
 Este mundo injusto se detendrá
 Pero si marchamos juntos
 Este mundo injusto se detendrá
 (fondo) "con el martillo dando"
 Marchar por lo seguro
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Y no tragar el humo
 Es verdad que la palabra
 Cual martillo se levanta
 Y hasta dicen que una sola
 Puede acabar con murallas
 Pero hoy nos dice la historia
 Que sin acción no se avanza
 Pero hoy nos dice la historia
 Que sin acción no se avanza
 (fondo) "con el martillo dando"
 Y no dejarse dar
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Hacernos respetar
 (fondo) "con el martillo dando"
 Y no tragar el humo
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Que somos más que uno
 Yo le canto al campesino

Al obrero y artesano
 No se puede ser amigo
 Sin saber darse la mano
 Cuando hay conciencia de clase
 Un largo trecho se está ganando
 Cuando hay conciencia de clase
 Un largo trecho se está ganando
 (fondo) "con el martillo dando"
 Por un limpio futuro
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Que somos más que uno
 (fondo) "con el martillo dando"
 Y no dejarse dar
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Hacernos respetar
 La patria la están vendiendo
 Con derroche y corrupción
 Pero los ojos del pueblo
 Ya no los podrán tapar
 Y hoy se une defendiendo
 Lo que bolívar supo ganar
 Y hoy se une defendiendo
 Lo que bolívar supo ganar
 (fondo) "con el martillo dando"
 Hacernos respetar
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 Y no dejarse dar
 (fondo) "con el martillo dando"
 Contra la mala hora
 (fondo) "con el martillo dando compañero"
 A combatir la sombra
 (Ali Primera, 1984)

El Martillo

Oh hermano, oh hermano.
 Si tuviera un martillo
 golpearía en la mañana
 golpearía en la noche
 por todo el país
 Alerta el peligro
 debemos unirnos para defender,
 la paz.
 Si tuviera una campana
 tocaría en la mañana
 tocaría en la noche
 por todo el país
 Alerta el peligro
 debemos unirnos para defender,
 la paz.
 Si tuviera una canción
 cantaría en la mañana
 cantaría en la noche
 por todo el país
 Alerta el peligro
 debemos unirnos para defender,
 la paz.

Ahora tengo un martillo
 y tengo una campana

y tengo una canción que cantar
 por todo el país.
 Martillo de justicia
 campana de libertad
 y una canción de paz.
 (Victor Jara, 1969)

La Guerrillera

Poncho abierto sobre el alba,
 La Guerrillera!
 Viene abriendo los caminos...
 La Guerrillera!
 Puñal rojo sobre el pecho,
 toda esperanza!
 Vení, te estoy esperando,
 paloma blanca!
 Canción de cuna,
 sus labios dejaron lejos.
 (Soledad Bravo, 1968)

Flora Y Ceferino

Anda Flora ensilla la burra y vete pa'l
 caserío
 dile al doctor que la tos me apura y que
 tengo escalofrío
 me da miedo morirme y dejarte, Flora, en
 la soledad
 tan sola con dos muchachos y un conuco
 que no da na'
 tan sola con dos muchachos y un conuco
 que no da na'
 Flora se fue ligero y estuvo de vuelta en un
 suspirar
 estaba cansada y triste cuando al marido
 comenzó a hablar:
 Ceferino pobre destino el doctor no estaba
 allá
 hoy es domingo y hay ternera en la
 hacienda "El Lodazal"
 yo pasé por la botica y el boticario no dijo
 na'
 tan sólo que en su botica no hay medicina
 sin lleva' real
 tan sólo que en su botica no hay medicina
 sin lleva' real
 El ambiente era sudoroso y simplemente
 conmovedor
 Ceferino, tembloroso, con voz profunda le
 dijo a Flora, la de su amor:
 Anda negra, por vida tuya regrésate al
 caserío
 anda a la Iglesia y búscate al cura que me
 quiero confesar
 llévate a Luis Venancio y deja a Reinaldo
 que es el mayor
 quiero que me prometa que ante la ofensa
 será un varón

que aunque las manos sean rudas nunca
 endurezca su corazón
 El doloroso camino fue hecho en un
 santiamén
 verano de calenturas no sólo se seca el
 árbol
 se seca el hombre también (entre chipo y
 demagogia
 que le chupan sangre y miel)
 verano de calenturas lleva en su piel la
 mujer
 camino donde se muere sin que se vuelva
 a nacer
 Verano de calenturas... dura... dura hasta
 la aguazón
 El Padre Gonzaga párroco de San Juan de
 Tapirama
 entra a la casa y sudoroso da el saludo
 consabido:
 ¿Para qué soy bueno hijito mío? No, no,
 no me beses la mano
 que eso en vez de fe es mala costumbre
 y en lugar de hacer más grande a Dios lo
 disminuye
 La sibilante voz de Ceferino se hacía más
 pequeña
 por la tos Bolivariana como si le clavarán
 en el huesudo pecho
 todos los dolores de la Patria
 Padre voy a serle franco no creí que usted
 viniera
 hoy viene el Gobernador y habrá ternera
 en su hacienda
 y seguro lo invitó pa' que con ellos comiera
 ¿Aunque no sé a quién invitan si es al cura
 o es a la iglesia?
 Únteme el aceite Padre, el purísimo aceite
 del señor
 no me imponga Padre Nuestro porque el
 poquito de voz
 la guardo pa' preguntarle algo que me
 quema adentro
 más adentro que la tos: ¿Por qué los
 mercaderes del templo
 aumentan más que los panes de Jesús?
 ¿Qué quiere decir bienaventurados que lo
 de pobre me lo sé yo?
 ¿Qué quiere decir bienaventurados que lo
 de pobre me lo sé yo?
 Con ira indigna de un siervo de Dios le
 pregunto a Jesús a cada rato
 si Don Olivares no será más bien su
 cazador
 Y por más que le doy vueltas nunca me
 puedo explicar
 que en las Sagradas Escrituras de la casa
 comunal
 sólo comulguen señores de la alta
 propiedad

Yo no creo que sea tan grande el pecado
 en levantar
 sino en creer en falsos testimonios
 Perdóneme Padre por creer que la noche
 más bella
 está en los ojos de Flora y cada noche,
 después del tercer Ave María
 su olor de hembra me enamora y
 encuentro a Dios en su vientre
 Hasta el cuartucho llegaba el lloriqueo de
 Reinaldo y Luis Venancio
 y un olorcito a café que se asentaba en el
 cántaro
 los bellos ojos de Flora enrojecidos por el
 humo y por el llanto
 escudriñaban el cielo, rogando, rogando
 Padre Nuestro que estás en los cielos no
 permitas que se muera
 es agua de mi limonero y es semilla de mi
 tierra
 Santa Madre inmaculada quizás por mujer
 me entiendas
 que los dolores del mundo son mayores en
 la hembra
 que los dolores del mundo son mayores en
 la hembra
 Ya no veo los colores me huele a tierra
 mojada
 Flora dame tus manitas que tengo frío en
 la sangre
 dame un poco de agua dulce de tu boca
 colorada
 Y usted perdóneme Padre pero no me
 mata Dios
 sino que me mata el hambre pero no me
 mata Dios
 sino que me mata el hambre
 El Padre Gonzaga sintió en la cara la otra
 verdad del Evangelio
 No la que duerme santificada en el Antiguo
 Testamento
 sino la que amorosa de Dios entre los
 hombres
 lucha codo a codo con su pueblo
 No podría contestarte ni perdonarte
 tampoco
 no hay pecado en tus preguntas hechas
 por todos nosotros
 quiero preguntar contigo gritar desde la
 raíz
 ¿por qué mueren tan temprano los
 campesinos de mi país?
 ¿por qué mueren tan temprano los
 campesinos de mi país?
 ¿Por qué mueren tan temprano los
 campesinos de mi país?
 (Ali Primera e Soledad Bravo, 1984)

Canción de La Paz

Que no, que no, paloma, no,
que así que no trabajo yo.
Que no, que no, palomita, que no,
que así que no trabajo yo.
Soy un hombre del pueblo
harto de trabajar.
Mi vida es el trabajo, paloma,
pero me pagan mal.
Las leyes están hechas
a favor del patrón;
la ley no escucha al pueblo, paloma,
aunque tenga razón.
El deber del trabajo
dicen que tengo yo.
De mis deberes hablan, paloma,
de mis derechos no.
Pero nos uniremos
contra la explotación;
la fuerza de los hombres, paloma,
siempre será la unión.
Nos juzgan y condenan
en nombre de la paz,
cada vez que pedimos, paloma,
justicia y libertad.
Pero la paz tú eres
y con ellos no estás,
que vuelas con nosotros, paloma
paloma de la paz.
(Soledad Bravo, 1968)

El Corralero

Ta' muy malo el corralero
Y allá en el potrero como viejo está,
Hay que ayudarlo a que muera,
Para que no sufra más,
Siempre fuiste el más certero
Y por eso debes su mal aliviar.
Como pretende que yo,
Que lo crie de potrillo,
Clave en su pecho un cuchillo,
Porque el patrón lo ordenó.
Déjelo no más pastar,
No rechace mi consejo,
Que yo lo voy a enterrar,
Cuando se muera de viejo.
Junto al estero del bajo,
Lo encontré tendido casi al expirar,
Me acerqué muy lentamente
Y se lo quise explicar,
Pero al verlo resignado,
Me tembló la mano y me puse a llorar.
Como pretende que yo,
Que lo crie de potrillo,
Clave en su pecho un cuchillo,
Porque el patrón lo ordenó.
Déjelo, no mas, pastar,
No rechace mi consejo,
Que yo lo voy a enterrar,
Cuando se muera de viejo,

Que yo lo voy a enterrar,
Cuando se muera de viejo
(Horacio Guarany; Intérprete: Soledad
Bravo, 1969)

Campesina

Naciste un día cualquiera en un lugar,
Donde un árbol y una nube siempre están,
Y se conocen y así confrontan su soledad.
Siendo niña tu juguete llegó a ser
Trascender tu horizonte y conocer
De adolescente, tu adolescencia nunca
fue.
Campesina y a tu vida llaman felicidad,
Esa felicidad medida en tu ver, en tu andar,
En ver tu árbol de florido
Y bajo tu nube andar.
Tu corazón un día despertó,
No era mucho el espacio en que se ahogó,
Te equivocaste para elegir no tuviste dos.
Entre lo que deseaste y lo que fue
Entre el sol y la noche que no ves,
Cinco mentiras trajiste al mundo a
preguntar.
Te enterraron comentando tu gran
felicidad
Esa felicidad, medida en tu ver, en tu
andar,
Cerca de tu árbol florido, bajo tu nube he
de andar
(Pablo Millanes, 1975)

Son del Obrero Viejo

Después de las labores
ahora voy a estudiar.
Se fueron los patrones,
vinieron a enseñar.
Yo que no veo bien,
yo que leo tan mal,
yo que tan sólo sé
vivir de trabajar.
Mi mano está muy dura
de construir el pan.
Cuando mi idea la alcance,
¿adónde llegarán?
Mis ojos sólo han visto
tierra de mi sudor.
Ahora que ven los libros
sé por qué alumbra el sol.
Soy dueño de la rueda
y del viejo azadón,
pero según mi escuela
soy más que emperador.
(Silvio Rodriguez, 1975)

Son Del Alfabetización

La cultura es la verdad

Que es el pueblo debe saber
 Para más nunca perder
 Su amor a la libertad
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 Nadie deje transcurrir
 Esta ocasión de aprender
 Porque aprender a leer
 Es aprender a vivir
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 No hay que dejar para luego
 El gesto maravilloso
 Profundamente glorioso
 De darle la luz al ciego
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 El patriota siempre en vela
 Cumple su deber civil:
 Ayuda con el fusil
 Y también desde la escuela
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que recorde y tome nota
 Que tome nota y recuerde:
 Aquel que su tiempo pierde
 No es cubano, ni es patriota
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 Y que el entusiasmo vibre
 Con el mensaje sagrado
 De nuestro apóstol amado:
 "Ser culto para ser libre"
 Que no se quede nadie sin aprender
 Que no se quede nadie sin aprender
 (Carlos Puebla, 1961)

Soy Del Pueblo

Yo canto porque el presente
 no es de pena ni es de llanto
 por eso es que cuando canto
 canto lo que el pueblo siente.
 Soy del pueblo,
 pueblo soy,
 y adónde me lleva el pueblo
 voy.
 Como cantar es mi oficio
 yo canto el esfuerzo duro
 de construir el futuro
 con alegre sacrificio.
 Por el pueblo voy pasando
 y oyendo su sentimiento
 lo recojo y al momento
 se lo devuelvo cantando.
 Lo poco que doy lo ofrezco
 con alegría y encanto
 al pueblo le doy mi canto
 porque al pueblo pertenezco.
 Con alegría serena

canto lo que el pueblo siente
 y canto porque el presente
 no es de llanto ni es de pena.
 (Carlos Puebla, 1962)

Todo Por La Reforma Agraria

En este momento hay muchos contar la ley
 de la sierra
 Que pretenden que la tierra la repartan en
 cartuchos
 Pero la reforma agraria va de todas
 maneras va
 Hay egoísmos sin nombre en gentes de
 mente flaca
 Que exigen para la vaca lo que le niegan
 al hombre
 Hay gente llena de histeria gritando con
 voz extraña
 Que primero está la caña que el hombre
 con su miseria
 Mientras se mantenga en pie la injusticia
 que esto encierra
 Y haya un guajiro sin tierra latifundios para
 que
 Que se mantengan en paz la reacción y
 sus fusiles
 Porque aunque lluevan raíles la reforma
 agraria va
 Que ya la ley del embudo no esta en el
 cañaveral
 Que ya no hay guardia rural que ahora
 tenemos barbudos
 (Carlos Puebla, 1962)

Ñico o el monumento al obrero desconocido

Ñico está allí con su sesenta y pico de
 glorias,
 de madrugadas sin sueño, de pie,
 erguido sobre su especie,
 esa especie de hombres que no se
 publican,
 que transcurren inéditos
 en la capa definitiva de un país,
 que se alzan a diario contra lo que falta,
 calladamente como quien sabe que la
 palabra no vale
 sin el brazo dispuesto que la respalde.
 Allí está Ñico, el hombre del silencio,
 a su izquierda está Ñico, Ñico a su
 derecha,
 de frente Ñico y Ñico a su espalda.
 Machetero desde niño, peón en lo maduro,
 ahora viejo sigue tirando tierra
 con el odio del que quiere enterrar un
 pasado
 y el dolor de saber que no verá el futuro.
 Hombre de metal, espéranos,

muéstranos la ruta adonde estás,
sobre tu osamenta, débil ya,
y el alma dispuesta a reventar

por el hombre hasta el final.
(Vicente Feliú, 1973)

ATESTADO DE VERSÃO FINAL

Eu, Luís Felipe Machado de Genaro, vinculado ao curso de Doutorado em História, declaro que esta é a versão final de minha Tese intitulada: **“Canción Con Todos: os sentidos de povo e classe trabalhadora na Nova Canção Latino-Americana (1960-1970)”** sob orientação do professor Dr. Emerson César de Campos.

Florianópolis, 06/10/2025

Documento assinado digitalmente
 **LUIS FELIPE MACHADO DE GENARO**
Data: 06/10/2025 12:10:14-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Luís Felipe Machado de Genaro

Documento assinado digitalmente
 **EMERSON CESAR DE CAMPOS**
Data: 06/10/2025 17:06:19-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Emerson César de Campos