

CANÇÃO ENGAJADA NO CONE SUL: POSSÍVEIS APROXIMAÇÕES EM 1973

Gabriel Barth da Silva¹
João Pedro Schmidt²

RESUMO: As ditaduras militares no Cone Sul Latino-americano deixaram marcas imensuráveis na cultura e na organização social nos países em que foram instauradas. Mecanismos foram estabelecidos como forma de repressão, dificultando as denúncias sobre a violência e a expressão popular. Nesse contexto, as canções engajadas surgem como forma de subverter tais mecanismos, abrindo espaços de manifestação contra as realidades sociais vigentes. Foi proposta uma análise comparativa de três obras gravadas em 1973 no Brasil, no Chile e na Argentina. A partir desta, foi possível compreender as possíveis aproximações e distanciamentos de tais expressões musicais em seus respectivos contextos. É possível perceber uma maior distinção estética da canção gravada no Brasil, apesar do tema comum, havendo maior proximidade nas canções do Chile e da Argentina.

PALAVRAS-CHAVE: Canção engajada; Música de protesto; Ditadura Militar; Música Popular; Cone sul latino-americano.

ENGAGED SONGS AT THE SOUTHERN CONE: POSSIBLE APPROACHES IN 1973

ABSTRACT: Military dictatorships in the Latin American Southern Cone have left immeasurable marks on culture and social organization in the countries in which they were established. Mechanisms were instituted as a form of repression, making it difficult to denounce violence and popular expression. In this context, the engaged songs emerge as a way to subvert such mechanisms, opening spaces of manifestation against such prevailing social realities. A comparative analysis of three works recorded in 1973 in Brazil, Chile and Argentina was proposed and, from this, it was possible to understand the possible approaches and distances of these musical expressions in their contexts. It is possible to perceive a greater aesthetic distinction of music recorded in Brazil, despite the common theme, with greater proximity in the songs of Chile and Argentina.

KEYWORDS: Engaged Songs; Protest Songs; Military Dictatorships; Popular Music; Latin American Southern Cone.

1 Mestrando em Sociologia pela Universidade do Porto (Portugal) e Bacharel em Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR). Pesquisa temas vinculados à Música Popular e Estudos Culturais. E-mail: gabrielbarths@gmail.com

2 Mestrando em Música pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e Bacharel em Música Popular pela Universidade Estadual do Paraná – *campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Pesquisa Música Popular Brasileira, com foco nas sonoridades dos anos 1970. E-mail: jotape_sch@hotmail.com

INTRODUÇÃO

A música engajada surge no cenário da América Latina durante os anos 1950 e 1960, como apresenta Garcia (2005), em conjunto com os processos de industrialização e urbanização na região. Tais processos promoveram uma descaracterização e perda dos costumes locais, principalmente por conta da inserção de uma cultura de massa desterritorializada e estandardizada sendo propagada pelos meios de comunicação.

Além dela, Velasco (2007) também reitera como os movimentos de *Nueva Canción Latinoamericana* foram utilizados como ferramenta política e estética para difundir a ideologia que permeava uma noção de “Novos Tempos”, por conta das manifestações políticas de esquerda no continente. Esses movimentos de renovação musical estiveram presentes em diversos países latino-americanos, com destaque para Argentina, Uruguai, Chile, Cuba, México, Bolívia, Venezuela e Brasil. Nesses movimentos, a autora destaca que é possível perceber dois referenciais elaborados: um deles propriamente latino-americano, de caráter crítico e revolucionário, partindo de uma perspectiva anti-imperialista contra os Estados Unidos, e outro de referenciais nacionais e de caráter cultural.

Simbolizando tais manifestações, Garcia (2005) relata o desenvolvimento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, concebido na Argentina, mas também influenciador de tendências no Chile e no Uruguai, que dita alguns princípios sobre os novos movimentos musicais. Dentre esses princípios, podem ser identificados alguns como (a) a exaltação da cultura nacional, que aparece na forma de reação à cultura estrangeira recentemente inserida; (b) a concepção da nova canção, não como um gênero específico ou genuinamente popular, mas como uma música renovada de características nativas e (c) o intercâmbio com artistas e expoentes de movimentos similares pela América Latina. A partir dele, surge a demanda de renovação, ampliando o conteúdo, porém mantendo suas raízes autóctones.

Donas (2004) reitera que se devem investigar, em conjunto, os graus de conflito entre diferentes propostas e movimentos históricos, mesmo em uma mesma categoria musical. Desvendando tal conflitividade, o autor reitera, pode-se chegar em níveis mais profundos de compreensão.

Fernando Reyes Matta (1988 *apud* DONAS, 2004), além da elaboração entre os três eixos texto-música-história, assinala seis projeções sociais na canção engajada, distinguindo-as:

- 1) síntese: tornar textos e ideias complexas acessíveis; 2) ruptura: gerar espaços para expressões opositoras; 3) antecipação: expressões de esperança e visualização de mudanças; 4) convocatória: estimular a comunicação massiva; 5) denúncia: denunciar o sistema dominante; e 6) confronto: oposição, tanto como expressão quanto ação (DONAS 2004, p. 4).³

3 Tradução livre. Original: “1) síntesis: tornar textos e ideas complejas accesibles; 2) ruptura: generar espacios para expresiones opositivas; 3) anticipación: expresiones de esperanza y visualización de cambios; 4) convocatoria: estimular la comunicación masiva; 5) denuncia: denunciar al sistema dominante; y 6) confrontamiento: oposicionalidad, tanto como expresión o acción”.

Velasco (2007) elabora, também, que tal movimento possui outras características complementares, como ser aparato de força e arma de luta a favor de movimentos revolucionários alinhados à esquerda. A América Latina, a partir de tal perspectiva, deveria criar sua liberação das políticas imperialistas estadunidenses, tendo no músico um dos atores principais nesse processo. Como é ressaltado pela autora, ele assume o papel de devolver ao povo sua identidade que lhe foi roubada pelo colonialismo cultural e o imperialismo, e a atuação desses artistas é consciente de sua realidade.

Donas (2004) ressalta que os contextos dos músicos da canção engajada são diversos. Essa forma musical aparece desde em (a) manifestações contra governos ditatoriais propondo mudanças sociais e musicais, como no caso do Brasil e do Uruguai; (b) em cenários de mudanças à esquerda, demonstrando apoio ao regime de governo, como no caso de Allende no Chile; (c) em situações de exílio, dentre diversos outros contextos. Possuem em comum a reivindicação político-estética como meio de se opor a um determinado projeto moderno capitalista pós-colonial e, indo além, gerar diferença.

Robles (2001) analisa como a música atuou como catalisadora de mudanças sociais tanto no contexto argentino quanto no chileno, agindo como voz de justiça para os sujeitos subalternos, denúncia das injustiças sofridas e incitação de um movimento revolucionário sobre tal situação. Nesses cenários, o silenciamento se escalonou para uma repressão generalizada.

Por fim, como ressalta Velasco (2007), a *Nueva Canción* e os movimentos de canção engajada eram espaços multiformes para expressão de amor, nostalgia bucólica e crítica política, expressando-se musicalmente pelo uso dos ritmos populares locais, em conjunto com uma manifestação revolucionária de protesto.

NO CONTEXTO BRASILEIRO

Ao discorrer acerca das diferenças de significação da expressão “música popular” no contexto brasileiro para o francês, Sandroni (2004, p. 26) aponta que, no caso brasileiro, a expressão é “valorativamente neutra, ou mesmo tendencialmente positiva”. Isso ocorre pois as práticas musicais vinculadas a esse termo representam alguns dos maiores emblemas de cultura nacional. Em sua reflexão, reitera que tal termo não designa uma realidade natural e imutável, mas se expressam “decupagens do mundo da música particulares aos que as empregam”.

O autor elucida os processos históricos o que definiram a expressão “música popular” no Brasil, e relata como, a partir dos anos 1930, “as músicas urbanas veiculadas pelas rádios e discos vão se tornar um fato social cada vez mais relevante” (SANDRONI, 2004, p. 27). Ele descreve que algumas décadas depois, nos anos 1960, o termo “música popular brasileira” passou a designar o repertório de uma rede de artistas que buscava exercer, com suas canções, uma espécie de “defesa nacional”, englobando diversos estilos musicais brasileiros e excluindo a música eletrificada percebida no *rock*

anglo-saxão. Sandroni (2004, p. 29) reitera: “Nos finais da década, ela se transforma mesmo numa sigla, quase uma senha de identificação político-cultural: MPB”. Ele também expressa que, naquele momento, acreditar na MPB se vincula a acreditar em uma definição de “povo brasileiro”. Por conta disso, gerou-se a reação hostil ao tropicalismo, que, como define o autor, “parecia divergir de certa orientação estético-política, com a qual, através da MPB, o público se identificava” (SANDRONI, 2004, p. 30). Ele considera que, posteriormente, a MPB engloba os procedimentos tropicalistas e ganha lugar hegemônico no mercado, perdendo força nos anos 1980. Nos anos 1990, na visão do autor a sigla deixa de conseguir abarcar toda a multiplicidade de gêneros e estilos que permeiam a realidade brasileira nos meios de comunicação.

O historiador Marcos Napolitano (2001) explicita as intervenções culturais e os diversos agentes que atuaram no processo de institucionalização da sigla MPB, os quais colocaram em diálogo os impasses surgidos em torno do nacional-popular, tomado como uma cultura política. O projeto inicial foi desenvolvido pelos artistas mais engajados, especialmente os que procuraram traduzir a estratégia de frentismo cultural e aliança de classes. Segundo Napolitano (2001), o fenômeno que norteou a postura dos artistas-intelectuais ligados à música popular foi a “ida ao povo”, com a indústria cultural representando uma hegemonia à qual aqueles artistas eram contrários⁴. Eles buscavam a expressão de uma consciência nacional, que era orientada para a emancipação da Nação, identificando no “povo” — um grupo erroneamente imaginado de forma homogênea — uma carência de expressão cultural e ideológica.

Dentre esses atores, algumas demandas surgiam, buscando, mesmo que nem sempre de formas harmonizadas entre si, um desenvolvimento poético/musical da identidade popular, estimulando ações emancipatórias e a demanda por entretenimento.

A MPB se destaca como o epicentro de um amplo debate estético-ideológico ocorrido nos anos 60, que acabou por afirmá-la como uma instituição cultural, mais do que como um gênero musical ou movimento artístico. [...] A sigla MPB se tornou sinônimo que vai além do que um gênero musical determinado, transformando-se numa verdadeira instituição, fonte de legitimação na hierarquia sócio-cultural brasileira, com capacidade própria de absorver elementos que lhe são originalmente estranhos, como o *rock* e o *jazz* (NAPOLITANO, 2001, p. 7).

Rita Morelli (2008) analisa o mercado da música no Brasil, especificamente a indústria fonográfica brasileira dos anos 1970. Ela nota que, na década de 1960, formou-se um campo da MPB completamente autônomo em relação ao da música erudita, por conta do papel exercido pelos festivais televisivos. Ela percebe, dentro desse campo, uma hierarquização, que se constitui a partir de critérios de engajamento ou não no processo de construção da nação, lido ainda sob diferentes

⁴ Contrários pelo menos em seus discursos, o que não quer dizer que não houvesse atitudes contraditórias vindas desses mesmos artistas. A atitude de “ida ao povo” seria, na visão desse grupo, uma forma de popularização de suas canções sem rendê-las às fórmulas mercadológicas, como faziam, por exemplo, os integrantes da Jovem Guarda. Por outro lado, certos padrões no contexto de canção engajada poderiam também ser entendidos como fórmulas, como a tematização de grupos marginalizados pela sociedade (pescadores, população das favelas ou do sertão nordestino) ou a utilização de ritmos regionais, como a toada, o baião e a guarânia.

prismas: o do nacional-populismo de esquerda e o de rejeição ou não do mercado mais amplo e do sucesso comercial.

Esse fenômeno seguiu durante os anos 1970. Durante esse período, é possível perceber que:

A conjuntura política repressiva reforçava as hierarquias fundadas em atitudes opostas em relação ao engajamento, uma vez que os principais nomes da música popular brasileira, oriundos da década anterior e unidos na condição comum de perseguidos, exilados e/ou censurados pelo governo militar, continuaram sendo os de maior prestígio dentro do campo, enquanto a maioria dos novos nomes tentava posicionar-se entre eles, seja para louvá-los explicitamente, seja para tomá-los como interlocutores (MORELLI, 2008, p. 93).

Porém, como também coloca Morelli (2008), é necessário compreender que, por mais que em um primeiro momento houvesse essa mensuração qualitativa a partir do engajamento, distinguindo a “boa” música popular brasileira da música “ruim” e “alienada”, geralmente associada ao “estrangeirismo” pelo rock e guitarras, houve uma inversão e questionamento dessa base a partir do tropicalismo. O movimento, ao passo que integrou estéticas estrangeiras no universo da música popular brasileira, também se manteve ligado a uma identidade nacional, à qual respondeu de modo crítico, irônico e independente, sem dela se distanciar.

Como é relatado por Velasco (2007), no Brasil experienciava-se um processo de modernização e reformismo em relação à execução de um projeto nacional desenvolvimentista, o que acabou sendo interrompido por conta de um golpe militar, instaurando-se um regime militarizado de direita. Em tal cenário, a castas politizadas da juventude reagiram com manifestações ideológicas e estéticas pela arte.

É possível se aprofundar nesse fenômeno a partir da obra de Barros (2004) que ressalta como, desde épocas anteriores ao golpe de 1964, a música popular que posteriormente seria chamada de MPB já possuía uma atitude engajada, que acompanhava alguns desenvolvimentos do governo de João Goulart alinhados à esquerda⁵. Esse grupo vinha de uma linhagem “nacionalista” da Bossa Nova, que propunha romper com as temáticas “alienadas” das letras do gênero, porém mantendo as inovações harmônicas e melódicas que ela trouxe. Esse movimento envolveu diversos atores sociais, como estudantes, intelectuais e artistas que estavam ligados à ideologia nacionalista e que repudiavam a influência estrangeira na música brasileira, especificamente o *rock*.

NO CONTEXTO CHILENO

A *Nueva Canción Chilena* (NCCh) foi um movimento musical que, como estrutura Silva (2006), se desenvolveu na década de 1960 antes do governo de Salvador Allende e, conseqüentemente, na ditadura militar chilena. O movimento surge em conjunto com outras manifestações de cunho

5 Principalmente as Reformas de Base propostas pelo presidente, que acabaram não sendo implementadas.

político, todas alinhadas com a esquerda, na América Latina, como o *Nuevo Cancionero Argentino* e a *Nueva Trova Cubana*. Tais movimentos foram estruturados a partir da Revolução Cubana em 1959, que trouxe um sentimento de quebra do capitalismo e do imperialismo na região.

Silva reitera que a NCCh foi um movimento tanto nacionalista quanto anti-imperialista, sendo:

[...] totalmente aberto a influências artísticas latino-americanas, contribuindo para fortalecer uma identidade latino-americana no campo da arte. O movimento gravou várias canções de argentinos, uruguaios e cubanos, sendo o tema do imperialismo um dos mais recorrentes em suas obras” (SILVA 2006, p. 2-3).

Como apresentado por González (2016), a *Nueva Canción Chilena* sofreu um grande golpe junto com o governo de Salvador Allende, em que, ao se instaurar a ditadura militar, o desenvolvimento da música popular chilena foi drasticamente interrompido, afetando os músicos e a indústria fonográfica do país. Apesar disso, o autor ressalta que nem a indústria estabelecida nem o cenário independente eram o todo para a NCCh, sendo ela sustentada também pelos movimentos estudantis, o que justifica sua sobrevivência mesmo com todos os mecanismos de censura e silenciamento.

González (2016) adiciona que sua sobrevivência está atrelada a três noções: divergência, memória e escola. O autor, em sua análise, identifica essa música como divergência ou resistência direta ou simbólica ao regime, o movimento como fonte de memória, atuando como construção de uma identidade coletiva, e a concepção da NCCh como uma escola para as subsequentes gerações de músicos e audiências do país. Ele também ressalta que o movimento chileno fazia parte junto a movimentos de música popular que ocorriam em outras partes do mundo, como a MPB, sendo concebida em conjunto uma identidade estética e política, estando em um campo mais amplo que o mero entretenimento.

A música que possuía hegemonia de mercado, tanto no Chile quanto no restante América Latina hispânica, até o final dos anos 1960, era a “balada romântica”. Ela era “a música que em grande parte se define por música de rádio: uma música que acompanha a vida na casa, com suas preocupações familiares e domésticas” (GONZÁLEZ 2016, p. 66). Enquanto isso, a NCCh trouxe uma proposta diferente, estando presentes em espaços “políticos, culturais e artísticos”, sendo muito divulgada pela televisão universitária, bem como por revistas juvenis.

Para compreender as relações que a NCCh estabeleceu com a sociedade chilena, torna-se de imensa importância entender seu diálogo com o folclore. Tal valorização do folclore diz respeito à relação de retorno ao passado, como valorização do nacional, previamente apresentado por Garcia (2008). No caso do Chile, a autora reitera que diversos setores da sociedade se engajaram com a música folclórica por conta desses aspectos, em um desenvolvimento no qual o popular foi transformado em tradição. Nesse processo, o popular foi atribuído ao passado, tido como estado

“puro”, para então “museificá-lo” a partir de critérios ideologicamente constituídos no presente. Foram exatamente os folcloristas os primeiros a se preocuparem e buscarem esse sentimento de identidade, definindo um “caráter nacional”.

Houve, com o surgimento de uma nova geração jovem no final dos anos 1950 e início dos anos 1960, um conflito geracional entre o tradicional e o moderno no Chile, como apresenta Garcia (2008). Neste conflito, grupos de Neofolclore surgiram com inovações nos arranjos musicais, se distanciando das raízes rurais e das músicas típicas. Garcia reitera que os anos 1950 e 1960 foram tipicamente vivenciados por tal embate do tradicional com o moderno, e esse fenômeno teve relação direta com o desenvolvimento da *Nueva Canción Chilena* já que, por conta de seu teor político, desagradou os defensores do folclore, mas também não se popularizou, como o Neofolclore ou o rock chileno, nos meios de comunicação.

Como aponta González (2016, p. 69), a NCCh era viva na prática de cantar e escutar discos, no discurso cultural de políticos, intelectuais, artistas e jornalistas da oposição. O autor ressalta que “foi na prática musical privada “tanto individual e familiar quanto comunitária” onde se limitou a NCCh”. Essa prática, como o autor apresenta, já era comum desde o início dos anos 1960, ocorrendo em reuniões de jovens com violões, reiterando como esses jovens desenvolveram tal hábito e aprenderam a tocar o instrumento a partir dos movimentos musicais latinos nos anos 1950, apontando como exemplos que influenciaram tais jovens os músicos João Gilberto (do Brasil) e Atahualpa Yupanqui (da Argentina).

Sobre esse repertório durante o período ditatorial, González (2016, p. 71) elucida que ele era “coletivamente preservado na memória, que conseguia transcender a repressão, a censura, a autocensura e o esquecimento imposto na ditadura”. A música popular surgia também, portanto, como mantenedora de uma memória social, promovendo sentido ao presente por uma “escuta do passado”.

NO CONTEXTO ARGENTINO

Robles (2001) relata o cenário argentino como sendo lugar de busca por uma independência dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, apontando que alguns artistas, como Atahualpa Yupanqui e Mercedes Sosa foram exilados por conta desse fenômeno. Os artistas continuamente denunciavam a situação vivenciada, além de, em suas composições e interpretações, denunciar a realidade de pessoas de classe baixa argentinas, reiterando o seu papel, enquanto músicos, de questionar as estruturas sociais. Como coloca Rodríguez (2010), ocorreram na Argentina, entre 1930 e 1966, cinco golpes militares que se intercalaram com regimes democráticos, havendo um sexto, em 1976, que teve características similares aos outros ocorridos no Cone Sul.

É possível localizar a partir de Vila (1987) um “boom” no desenvolvimento do folclore argentino no início da década de 1960. Segundo o autor, até metade da década há uma preferência popular por esse estilo musical, engajando a juventude, o que levou a uma grande adesão ao uso de violões, que eram principalmente importados do Brasil.

A revisão da perspectiva política sobre o movimento folclórico, antes completamente identificado no peronismo e, após certo ponto, defendido e expresso pela classe média urbana antiperonista, é defendida por Vila (1987). Isso ocorre por conta de haver, no início dos anos 1960, uma perda de confiança das classes médias nos representantes políticos tradicionais, que passam a rever seu alinhamento histórico com o peronismo, além de uma maior conexão da população de Buenos Aires com a cultura do interior como movimento contrário à nascente indústria automotiva. Tais aspectos reiteram o processo que levou ao “boom” do canto e do folclore argentino, representados, principalmente, pelo auge da “zamba”, tida como um ritmo de expressão folclórica do Norte que “melhor ganhou prestígio”.

Vila (1987) também reitera que um dos fatores que mais auxiliou na aceitação estética da música de raiz folclórica por parte da classe média foi “a mudança operada na poética do gênero”. Isso ocorre por conta de não haver grande interesse por parte da classe média urbana, que estava inserida na realidade dos “poetas cultos no tango” da década de 1940, nas prévias expressões folclóricas, havendo essa mudança nas expressões do gênero para um novo lírico que começa a abarcar as demandas de tal classe social.

Dentro da realidade da canção engajada argentina, se torna imprescindível abordar a vida e obra de Mercedes Sosa. Conhecida como “La Negra”, a cantora, como apresentado por Aquino e Voltaire (2017), foi uma embaixadora da *Nueva Canción Latinoamericana*. Após iniciar sua carreira em programas de rádio, Mercedes se integrou “aos círculos intelectuais e artísticos de Mendoza”, trabalhando temas populares que transcenderam a Argentina e a América Latina, sendo inclusive repercutidos no hemisfério Norte.

Como demonstra Wozniak-Giménez (2014), o Novo Cancioneiro de Mendoza se manifestava a favor das transformações na música popular argentina, como o processo de modernização do cancionero tradicional e o de engajamento político. Os princípios do Novo Cancioneiro, que marcaram profundamente a trajetória artística de Mercedes Sosa, podem ser identificados em:

Comprometimento com as questões políticas e a realidade contemporânea; inspiração na cultura popular; tentativa de representar uma identidade nacional mais próxima da complexidade e da multiplicidade; valorização da perspectiva latino-americana; música sendo gestada e praticada enquanto um instrumento repleto de mensagens, através das quais se pretendia impulsionar a tomada de consciência e mudanças sociais (WOZNIAK-GIMÉNEZ 2014, p. 9).

Aquino e Voltaire (2017) contam que, assim como Atahualpa Yupanqui, Sosa e seu marido, Manoel Matus, também eram filiados ao Partido Comunista Argentino, o que posteriormente esteve relacionado ao exílio sofrido por alguns desses atores sociais, por conta dos regimes militares decorrentes.

OBJETO E METODOLOGIA DE ANÁLISE

Como apresentado por Robert Walser (2003, p. 16), “interpretar os textos musicais e atividades das quais prazeres e poderes a música popular depende deve constituir uma das atividades centrais no estudo de música popular”. Walser faz suas próprias anotações e sugestões ao analisar quatro canções de gêneros diferentes, levando em consideração em cada caso os “prazeres particulares” que são oferecidos, os valores dos quais dependem e para os quais apelam.

Um dos fatores de interesse a serem trabalhados a partir do estudo de Walser (2003) diz respeito ao de “bifocalidade de perspectiva”, que ele utiliza ao comparar fãs e críticos de *rock* com acadêmicos de música. Trata-se de ter suficiente conhecimento “interno”, como os fãs e críticos, para entender o poder de uma música, e suficiente visão crítica e perspectiva histórica de um *outsider*, alguém de fora, para conseguir explicar esse poder dentro de um contexto maior. Essa bifocalidade nos ajuda a ter uma visão mais holística do objeto de pesquisa e, com isso, uma análise mais completa.

Ao abordar uma composição do *rapper* Ice Cube, Walser (2003) ressalta a necessidade de desenvolvimento de um repertório cultural sobre as referências e elementos líricos e musicais ao escutar a composição selecionada, principalmente para compreender as relações que ela estabelece com diversos outros paradigmas e fenômenos de sua realidade social. Como, por fim, ressalta Walser (2003), é necessário compreender os contextos nos quais as composições se tornam significativas e necessárias, além de como os sons foram arrançados.

Justifica-se, então, proporcionar análises que vislumbrem os aspectos mais relevantes nas obras selecionadas. Foram escolhidas três canções lançadas ou compostas no ano de 1973, pelas experiências ditatoriais vivenciadas no Chile e no Brasil no ano e por ter sido o ano da primeira eleição argentina após a ditadura que se iniciou em 1966, em um curto período que durou até 1976, quando se instaurou um novo regime ditatorial militar na Argentina.

As canções são: “Escravos de Jó” do músico Milton Nascimento, lançada em 1973 e que, tendo sido imensamente censurada, possui poucos conteúdos líricos em sua versão original; “Manifiesto” de Víctor Jara, composta em 1973, ano do golpe de Estado no Chile, porém lançada em 1974, após o assassinato do músico; e “Hermano, Dame Tu Mano” de Mercedes Sosa, música lançada no álbum *Traigo Un Pueblo En Mi Voz*, lançado em 1973.

“ESCRAVOS DE JÓ”

A canção “Escravos de Jó”, de autoria de Milton Nascimento e Fernando Brant, foi apresentada, em 1973, no álbum *Milagre dos Peixes*. Como apresentado por Dolores (2006), o álbum sofreu uma imensa censura em seu lançamento por conta da ditadura, tendo praticamente todas as suas letras censuradas na íntegra. Isso fez com que o músico buscasse compensar a ausência das letras censuradas a partir de elementos instrumentais, expressando as ideias a partir do aspecto musical.

Por conta disso, Milton gravou vocalizações em diversas canções, enquanto outras se tornaram puramente instrumentais. Quarenta e dois músicos chegaram a trabalhar nas gravações do álbum. Isso, de certa forma, rompe com aspectos da canção engajada brasileira dos anos 1960, por exemplo, pois não há mais o enfoque na letra. Aqui ocorre a manifestação e o engajamento pelo som: os arranjos, os efeitos sonoros, a voz sem letra, tudo isso contribui para criar uma ambientação que remete a lugares distintos e difusos — justamente por não haver uma letra, que poderia limitar o entendimento da música àquilo explicitado nela.

Dolores (2006) ressalta que, apesar de elogiar Milton pela obra, a imprensa constantemente tachava o músico como um cantor e compositor intelectual que supostamente teria apreciação de poucos sujeitos. Apesar disso, os shows do álbum constantemente ficavam lotados.

Outro fator de relevância para compreender a obra é apresentado por Amaral (2013), que reitera os aspectos de negritude que permeiam o álbum. Isso é possível perceber pela presença de Naná Vasconcelos no álbum, muitas vezes sendo coautor, e sua relação com Milton Nascimento, que inclusive relata que: “Foi mais uma interação minha e do Naná, mas não pensando nisso. É claro que tem a África toda ali, mas não pensando nisso [...] a gente não pensou, mas a gente fez” (NASCIMENTO *apud* AMARAL 2013, p. 130). Além disso, é possível perceber diversos aspectos de experimentação no álbum que são explicitados na faixa “Escravos de Jó”, identificados nas vozes superpostas em conjunto com uma miríade de som percussivo. Esse enfoque nas percussões é algo que se destaca na faixa, e a presença de instrumentos como o berimbau reforça um diálogo com sonoridades afro-brasileiras.

No que envolve o conteúdo lírico da canção, por conta da censura, apenas um verso da letra foi gravado. Posteriormente, Milton grava a canção na íntegra com o nome de “Caxangá”. Na “Escravos de Jó”, o segmento, acompanhado pela voz de Clementina de Jesus, é o seguinte: “Saio do trabalho e/Volto para casa e/Não lembro de canseira maior/É tudo o mesmo suor”.

Nesse limitado segmento, ao observá-lo no todo da letra de “Caxangá”, é possível perceber como ele expressa o ímpeto de questionar e incitar ir contra quem se coloca no poder acima do narrador, referido tanto como “patrão” quanto como “rei”. A partir disso, o diálogo entre a canção engajada e os ideais de esquerda se torna mais claro, já que além de se colocar contra o regime militar e a censura, há o posicionamento contra a figura do “patrão”, concebendo uma luta de classes mais ampla.

Além disso, em conjunto com a expressão de manifestação contra uma figura de poder, é possível analisar como a luta contra a ditadura necessitava de um engajamento constante por parte dos atores dos movimentos musicais, gerando esse “cansaço” expresso pela letra. Não apenas por parte do músico, mas essa expressão de cansaço pode também ser generalizada para a sociedade naquele momento como um todo, que além do cerceamento das liberdades individuais, também vivenciava a realidade de trabalhos desgastantes e degradantes, responsabilizando essa situação, na canção, os “patrões” e “rei” por esse cenário.

Contudo, apesar da letra trazer diversas informações importantes para análise, a parte estrutural da música relacionada à melodia, harmonia, ritmo e arranjo também é extremamente relevante para uma compreensão mais integral da canção. A construção harmônico-melódica de Milton para essa música explora mais variações que as outras duas músicas aqui dispostas para análise. Na parte A de “Escravos de Jó”, Milton Nascimento constrói uma melodia que se baseia na escala pentatônica de Lá Menor. A harmonia, porém, é modal e, tendo o centro em Lá, utiliza intercâmbios modais (passando por Lá Dórico e Lá Eólio), como pode ser observado na figura a seguir:

Figura 1 - Melodia e harmonia da parte A de Escravos de Jó

The figure displays two staves of musical notation for the song "Escravos de Jó". The first staff is labeled "Lá Dórico" and shows a melody in 2/4 time with lyrics "Sa-io do tra-ba - lhoê ê ê Vol-to pa-ra ca - saê Não". The harmony above the staff includes chords: Im7, Am7, IV (D), Im7, Am7, IV (D), and Im7, Am7. The second staff is labeled "Lá Eólio" and shows a melody in 2/4 time with lyrics "lem-bro de can-sei - ra mai-or É tu-do o mes - mo su-or". The harmony above the staff includes chords: bVI7M (F7M), bVII6 (G6), Im7, Am7, bVI7M (F7M), bVII6 (G6), and Im7, Am7.

Essa primeira parte da canção é bastante cíclica, quase como um mantra, e isso se reforça pela repetição sempre da mesma estrofe. Além disso, o uso do “ê” unindo os versos também contribui para criar a imagem de algo que sempre se inicia novamente ao chegar ao fim.

Porém, na passagem para a parte B da canção ocorrem diversas rupturas: mudança de fórmula de compasso (de simples para composto), além de quebras de intensidade e dinâmica. Milton faz uso extenso do contraste como artifício composicional.

Unida a esses elementos harmônicos, melódicos e de forma musical, a parte rítmica traz também elementos pertinentes. Aqui, a percussão remete a um ijexá, ritmo oriundo da Nigéria e levado para a Bahia. Ele é especialmente relacionado a rituais de religiões de matriz afro-brasileira, como o candomblé, o que reforça ainda mais os aspectos de negritude apontados anteriormente na análise.

“MANIFIESTO”

Como é apresentado por Joan Jara (1998), a composição de “Manifiesto” de Víctor Jara, em 1973, se deu em um período pouco antes do golpe militar no Chile. O músico chileno compôs uma canção “para explicar as razões que o levavam a cantar, pois achava que era necessário fazê-la antes que fosse tarde demais” (JARA 1998, p. 304).

Ao analisar “Manifiesto”, justifica-se uma abordagem com maior enfoque em seu conteúdo lírico, já que no movimento em que ela está localizada há um predomínio da mensagem pela palavra na canção, se estabelecendo como resistência no contexto ditatorial chileno. Acompanhada pelo dedilhado de um violão que dá base à voz e de outro que elabora outras melodias ao longo da canção, a letra da música representa exatamente tais intencionalidades do movimento, como foram previamente explicitadas, enquanto transmissora de ideais e de resistência à realidade violenta que atentava, naquele momento, contra a liberdade do povo chileno.

Logo no início da canção, Jara explicita suas bases ideológicas com os versos: “Eu não canto por cantar, nem por ter boa voz, canto porque o violão tem sentido e razão”⁶. Tal afirmação reitera o paradigma apresentado por González (2016), de que a música é elaborada como “forma de divergência ou resistência simbólica ao regime”. Também é possível compreender e perceber a responsabilidade do músico com relação mais à mensagem do que à construção estética da música, procedimento presente em diversas composições de Víctor Jara.

Na quarta estrofe, é possível perceber Jara expressando diversos aspectos da NCCh:

Que não é violão de ricos/ Ou qualquer coisa parecida/ Meu canto é dos andaimes/ Para alcançar as estrelas/ Pois o canto tem sentido/ Quando palpita nas veias/ De quem morrerá cantando/ As verdades verdadeiras/ Não as lisonjeiras baratas/ Nem as famas estrangeiras/ Mas sim uma canção popular/ Até o fundo da terra.

Na canção, o cantor coloca que a música que compõe está ligada às camadas populares e faz de seu canto uma forma de expressão da “verdade” que está sendo revelada acerca da realidade violenta em que o cantor está inserido.

Em tal passagem é possível perceber um movimento contra a “fama estrangeira”, ao mesmo tempo em que valoriza a localidade na qual o movimento está inserido — a realidade popular latino-americana, como Silva (2006) aponta —, reiterando seus aspectos nacionalistas e antiimperialistas.

⁶ Tradução livre (assim como em outros trechos da letra presentes neste trabalho).

A partir da obra do autor é também possível notar o fato da NCCh buscar o diálogo da música folclórica com as temáticas sociais, atrelando a valentia do *expressar-se* em um período militarizado à canção popular, composta exatamente por tais camadas sociais.

Jara canta na última estrofe de “Manifiesto”: “aquí onde chega tudo, e onde tudo começa, canto que foi valente sempre será canção nova”. A declaração de Víctor nessa estrofe, em conjunto com o contexto de outras afirmações ao longo da canção, reitera as bases argumentativas expostas por González (2016), que aponta que a NCCh está embasada nas noções de “divergência, memória e escola”. Ao longo da canção é possível identificar o ponto de “divergência” na temática simbólica contra o regime militar, tendo no exercício da composição de música popular a responsabilidade sobre o falar as “verdades verdadeiras”, que explicitam a realidade do povo em meio à ditadura. A “memória” pode ser percebida nessa concepção de formação de identidade coletiva, não buscando “fama estrangeira”, mas sim a formação dessa “canção popular”, reiterando tal aspecto coletivo enquanto resistência cultural local. No que envolve o aspecto de “escola”, é possível compreender esse exercício da NCCh sobre a responsabilidade de compartilhar os conhecimentos e formas de resistência com outros músicos e membros da sociedade.

Esse exercício permeia toda a letra de “Manifiesto”, na qual destacam-se as responsabilidades e formas de expressão de resistência a partir da música, como percebido de forma explícita desde o primeiro verso até o último, encerrando com a fala: “canto que foi valente sempre será canção nova”. A frase simboliza a resistência, no termo “valente”, que Jara busca explorar em suas composições, servindo também como modelo para as futuras gerações de músicos pertencentes tanto à NCCh quanto a movimentos que futuramente surgirão com base nessa identidade.

É possível compreender, tanto a partir do aspecto lírico quanto do estético, que a canção “Manifiesto” de Víctor Jara explicita as características previamente estabelecidas da NCCh. A canção elucida os aspectos políticos na resistência contra o regime, mantendo uma maior valorização da expressividade da fala e da mensagem popular a partir dela. Tais aspectos são percebidos desde o início, em que o cantar não possui um sentido na “boa voz”, mas na ideologia expressada em seu conteúdo lírico.

Na parte rítmica, a música possui um compasso composto (6/8) com uma levada de guarânia. Na parte harmônico-melódica, ela permanece dentro do modo de Si eólio (ou Si menor), sem grandes variações melódicas e sem sair desse modo (como acontece na música de Milton, por exemplo). A levada no violão segue de maneira padronizada na canção, como artifício utilizado para tirar o foco da instrumentação e colocá-lo no canto e na letra. Fazendo uma comparação com a música brasileira, “Manifiesto” se aproxima mais da música de protesto brasileira dos anos 1960 (como a de Geraldo Vandré) que da música dos anos 1970 de Milton Nascimento.

“HERMANO DAME TU MANO”

A canção “Hermano Dame Tu Mano”, composta por Jorge Sosa e Damián Sánchez, representa uma expressão de subversão e liberdade direta em meio ao álbum *Traigo Un Pueblo En Mi Voz* de Mercedes Sosa. Nessa interpretação, é possível identificar entre seus elementos a voz de Mercedes, um violão que a acompanha no início da canção, ao qual posteriormente é adicionado um baixo e uma caixa, que transformam o dedilhado inicial em uma marcha, variando entre uma parte com violão e voz e outra com baixo e caixa, com uma variação na parte final da canção, na qual há o acompanhamento de outras vozes reiterando as características de marcha. De forma geral, apresenta uma estética próxima daquela de Victor Jara, no sentido de apresentar o canto acompanhado de violão. Porém, essa gravação de Mercedes Sosa apresenta momentos de contraste que trazem o foco de interesse da canção também para a parte instrumental, e não apenas na letra.

Em sua letra, a composição traz em sua primeira estrofe um dos principais temas que envolvem a canção engajada: a busca pela liberdade. Isso se faz em conjunto com a iminência da necessidade de se tomar uma ação em busca disso, como é apresentado:

Irmão, me dê sua mão/ Vamos juntos buscar/ Uma coisa pequena/ Que se chama liberdade/
Esta é a hora primeira/ Este é o lugar certo/ Abra a porta que lá fora/ A terra não aguenta
mais.

Logo no segundo verso é possível também perceber a relação da canção engajada argentina com os temas de folclore e do interior, em conjunto com as populações menos favorecidas. Isso é revelado a partir da busca da terra, de uma terra prometida que é localizada no local americano, urgindo o povo para buscar essa terra que lhe é por direito. Essa manifestação se torna perceptível em:

Veja adiante, irmão/ É a sua terra que espera/ Sem distâncias, nem fronteiras/ Que impeçam
suas mãos/ Sem distâncias, nem fronteiras/ Essa é a terra é a que espera/ Que o clamor
americano/ Levantem as mãos ao senhor das cadeias.

Ao iniciar o trecho de marcha, é possível perceber um segmento com a temática de união e protesto em busca da liberdade e da terra do povo, tema apresentado nas outras estrofes. O intuito dessa transformação, além de reiterar a luta e busca da terra, dialoga com a inclinação à esquerda da música engajada argentina, inclusive da própria Mercedes Sosa, buscando a união do povo que ela “traz em sua voz” para alcançar essas transformações sociais. Essa estrofe pode ser concebida dessa forma a partir dos dizeres: “apresse a marcha, apresse o tambor, apresse que trago um povo em minha voz”.

Esse trecho em que o ritmo de marcha aparece pode ter dois sentidos distintos. Por um lado essa marcha remete ao caminhar militar, fazendo possível referência aos militares do governo ditatorial. Por outro lado, também remete ao “caminhar juntos”, lado a lado, e que se reforça com a letra do trecho — é como uma chamada à luta, uma convocação à população ao protesto.

Esse sentimento de união é reiterado na estrofe seguinte, em que a cantora pede para que o povo lhe dê “seu sangue, seu frio, seu pão e seu punho”, em que juntos, dando-se as mãos, a mudança começaria. Isso reforça o tom revolucionário da canção que não se restringia apenas a liberdades individuais, mas também sobre a situação do povo como um todo, não precisando mais do que os elementos previamente citados para iniciar esse processo de luta em unidade.

Na estrofe seguinte, é possível visualizar uma continuação dos elementos trazidos anteriormente. A letra reitera visualmente o uso do punho, da mão forte fechada como símbolo de luta, mas também com o sentido de “segurar sua bandeira” e de um “punho americano”, salientando os aspectos de localidade nessa luta, pela terra que lhe pertence. Além disso, surge também o elemento de um inimigo com quem se deve lutar, o “tirano”, e que, ao guardar seu rosto, a sua dor deve estar fora para manter essa luta por si e pelo povo. Tais elementos podem ser identificados em:

Veja adiante, irmão/ Nesta hora primeira/ E aperta bem sua bandeira/ Fechando forte a
mão/ Apertada a sua bandeira/ Nesta hora primeira/ Com o punho americano/ Marque o
rosto do tirano/ E a dor que acabe lá fora.

O último segmento da canção se constitui em uma retomada à marcha previamente apresentada no refrão, porém dessa vez, além da caixa e do baixo acrescentados, há uma nova presença de outras vozes compondo o canto em conjunto com Mercedes. Dando maior força para a voz de marcha e de unidade, a expressão “apresse que trago um povo em minha voz”, em uma segunda repetição do canto, é substituída pela fala: “apresse que vem a revolução”. Isso acaba por confirmar o caráter e intuito revolucionário da composição, trazendo essa chamada do povo à luta por sua terra e pela liberdade, contra o “tirano”, inclusive utilizando elementos e termos de combate direto. Esse chamado às camadas populares é favorecido pela melodia de fácil memorização, principalmente em seu destaque no final, remetendo à proposta de união do povo com uma motivação em comum.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: APROXIMAÇÕES E DISTANCIAMENTOS

Tematicamente, é possível perceber diversas aproximações líricas entre as composições. De início, torna-se claro como a composição engajada, em todos os contextos, direciona-se ao povo e tematiza sua condição subalterna, tanto de forma a deixar clara essa posição a partir de expressões como “cansaço” e “suor”, quanto em forma de engajamento para transformação social, como em busca de libertação. Também é perceptível a aproximação das canções com os ideais de esquerda, por conta desse retorno ao povo e às causas sociais, além das filiações e manifestações de seus

compositores e intérpretes a tais causas em seus respectivos países e contextos, compartilhando esse fenômeno em relação ao Cone Sul como um todo.

Algo que aproxima a estética da canção de Victor Jara àquela interpretada por Mercedes Sosa é o fato de que ambos os arranjos são centrados em voz e violão. É uma sonoridade que remete à música de protesto de outros lugares do mundo, inclusive o *folk* estadunidense de compositores como Bob Dylan e Joan Baez. Nesse tipo de sonoridade dá-se maior enfoque à letra cantada, uma vez que o único acompanhamento é um instrumento harmônico que funciona como suporte da melodia e que não possui grandes variações (o que faz com que o foco seja tirado dele). É dessa forma que esses compositores conseguem apresentar letras mais extensas e com maior profundidade: garantindo que o foco do ouvinte esteja na palavra cantada.

Outra aproximação diz respeito à letra estendida de “Escravos de Jó” (posteriormente nomeada “Caxangá”) e “Hermano Dame Tu Mano”, em que ambas nomeiam um opressor contra o povo, sendo na composição de Milton o “patrão” e o “rei”, enquanto na de Mercedes seria o “tirano”. Em relação às aproximações com a composição de Víctor, percebe-se um código de libertação do povo na canção engajada argentina e chilena, tanto nos elementos que compõem a parte instrumental e sua relação com a voz quanto nas letras, em que há uma clareza sobre a música como ferramenta de expressão para luta e libertação do povo oprimido, tendo como enfoque principal a palavra e a mensagem que busca a transformação social.

Essa clareza já não se torna tão presente na composição de Milton Nascimento, sendo que a versão de “Escravos de Jó” no álbum *Milagre dos Peixes* sofre uma grande censura em sua letra, não apresentando as manifestações temáticas da letra da posterior “Caxangá”, resultando em um enfoque maior na estética da canção. Isso já ressalta a diferença nas expressões políticas das canções por conta dos contextos em que estão inseridas, estando claro como a censura já atuava com força no cenário brasileiro durante a gravação da canção de Milton.

Além disso, é possível perceber que “Manifiesto” representa os códigos estruturados para a NCCh, não tanto como uma canção engajada continental, mas localizada na realidade chilena, como também ocorre no caso argentino. Percebe-se ainda a diferença na sonoridade e no arranjo de “Escravos de Jó” para as outras músicas. Isso é explicitado a partir da diferença de elementos que compõem a canção de Milton, como o fato de ela não ser centrada no violão, dando também às vozes e às percussões espaços de protagonismo em sua apresentação, expressando ideias além da letra por si só, que toma um papel de coadjuvante, diferenciando drasticamente tanto da canção de Víctor quanto da de Mercedes.

Em relação às composições de Mercedes Sosa e Víctor Jara, há uma diferenciação no que diz respeito à expressão vocal e musical no engajamento político. Na canção do chileno é possível perceber como o canto tem um tom mais intimista, trabalhando com uma metalinguagem que se vincula à canção engajada chilena, sobre o papel de sua voz e de seu violão. Enquanto isso, a canção da argentina pode ser tida mais como um chamado à luta, tanto pelas expressões utilizadas

quanto por sua voz e os elementos que compõem a canção, como a caixa e as outras vozes que a acompanham.

Os contextos nos quais essas canções aparecem explicam algumas das diferenças nos procedimentos composicionais e interpretativos. Como mencionado anteriormente, no Brasil parte da canção engajada aproximou-se esteticamente do novo cancionário latino-americano, principalmente representado pela obra da chilena Violeta Parra e o argentino Atahualpa Yupanqui. A canção “Pra Não Dizer Que Não Falei das Flores (Caminhando)” de Geraldo Vandré é talvez o maior exemplo disso: apostando na estética da voz e violão, Vandré assume na letra uma postura combativa frente à Ditadura Militar e, implicitamente, traz a luta armada como uma ação possível⁷.

O que acontece no caso brasileiro, porém, é que não se nota uma continuidade desse tipo de sonoridade em outros artistas da MPB. Pelo contrário, os cancionistas de maior destaque desse gênero apostaram em sonoridades cada vez mais variadas e abertas a influências estrangeiras — principalmente, mas não somente, influenciados pelas intervenções tropicalistas do final dos anos 1960. A MPB como instituição (NAPOLITANO, 2001) “engoliu” (na perspectiva antropofágica) elementos do *rock*, do *jazz*, da psicodelia, da música erudita experimental, entre muitos outros universos sonoros.

No caso argentino, porém, as influências estrangeiras não foram abordadas da mesma forma. Há, no país, uma cena musical de *rock* desde os anos 1950, que embora tivesse suas próprias formas de protesto e resistência, não necessariamente se cruza com a *Nueva Canción*. Correa (2002, p. 44) deixa clara essa separação:

Um amplo setor juvenil buscava respostas na militância política, em espaços de discussão onde além de aderir à carta orgânica de tal partido político, fundamentalmente havia-se centrado em idealizar a figura do exilado general Perón como se se tratasse de uma espécie de Che Guevara que se prepara para retomar o poder e retratar as mudanças que a seus olhos faziam falta. Por outro lado, outra faixa menor de jovens, que não viam na política nada que não fosse mais uma expressão de um mundo que não queriam viver, canalizava suas expectativas através de recriações do imaginário *beatnik*, em espaços bem mais marginais. E, em linhas gerais, as produções dos músicos de rock tinham grandes doses deste último imaginário⁸.

No caso chileno, também a *Nueva Canción* manteve-se como movimento separado do *rock* que ganhava força nos anos 1960. Pino-Ojeda (2015, p. 108) coloca que o *rock* anglo-americano foi visto pelos artistas da NCCh como um atentado “contra a criação e o fortalecimento de uma

⁷ Outra informação que pode reforçar a aproximação de Vandré com a *Nueva Canción* é o fato do cantor ter buscado exílio no Chile logo após o lançamento da canção referida. Lá ele lançou um compacto simples com duas gravações em espanhol: uma versão de “Caminhando” e a faixa inédita “Desacordonar”, que tematiza a questão agrária e a vida dos camponeses.

⁸ Tradução livre dos autores. Texto original: “Un amplio sector juvenil buscaba respuestas en la militancia política, en espacios de discusión donde más allá de adherir a la carta orgánica de talo cual partido político, fundamentalmente se había centrado en idealizar la figura del exiliado general Perón como si se tratara de una especie de Che Guevara que se prepara para retomar el poder y plasmar los cambios que a sus ojos hacían falta. Por otro lado, otra franja más pequeña de jóvenes, que no veían en la política nada que no fuera una expresión más de un mundo que no querían vivir, canalizaba sus expectativas a través de recreaciones del imaginario “beatnik”, en espacios más bien marginales. Y, en líneas generales, las producciones de los músicos de rock tenían grandes dosis de este último imaginario”.

consciência social que tornaria possível a emancipação política, cultural e econômica”. De fato, havia certa desconfiança de todos os símbolos e artefatos produzidos nos centros industriais capitalistas.

Essas informações dão algumas pistas sobre as diferenças estéticas da canção de protesto brasileira em comparação com aquelas de outros países da América Latina. Porém, se por um lado as partes musicais possuem essas diferenciações, por outro muitas das letras basearam-se em temáticas próximas, sejam elas as lutas dos camponeses e populações marginalizadas, a resistência contra a censura ou o enfrentamento dos respectivos “tiranos”.

“Qué distancia tan sufrida, que mundo tan separado”, canta o cubano Pablo Milanés⁹ em sua canção que defende a união latino-americana. Quando em 1976 Elis Regina grava a canção “Gracias a la Vida”, composição de Violeta Parra cantada anteriormente pela argentina Mercedes Sosa, ou quando Milton Nascimento canta com Sosa, no mesmo ano, a música “Volver a los 17”, outra obra da compositora chilena, vemos esse movimento de aproximação no Cone Sul, e pequenos indícios da força e dos frutos que esse diálogo pode ter.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Chico. **A música de Milton Nascimento**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

AQUINO, Israel; VOLTAIRE, Vanessa. Canções de texto e contexto na “Nueva Canción” latino-americana. **BOLETIM HISTORIAR**, [S.l.], n. 19, jul. 2017.

BARROS, Patrícia Marcondes de. A contracultura tropical e a resistência à ditadura militar. **Akrópolis-Revista de Ciências Humanas da UNIPAR**, v. 12, n. 1, 2008.

CORREA, Gabriel. El rock argentino como generador de espacios de resistencia. **Huellas**, Búsquedas en Artes y Diseño, nº2, 2002, p. 40-54.

DOLORES, Maria. **Travessia**: a vida de Milton Nascimento. Editora Record: Rio de Janeiro, 2006.

DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordaje comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana” comprometida” desde los años 1960. In: **Congreso Latinoamericano da Associação para o Estudo da Música Popular**, 5., 2004, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Universidade Cândido Mendes, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

GARCIA, Tânia da Costa. Nova Canção: Manifesto e Manifestações no Cenário Político Mundial dos Anos 60. In **Actas del VI Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para Estudio de la Música Popular**, v. 4, p. 173-83, 2005.

GARCIA, Tânia da Costa. Tradição e modernidade: reconfigurações identitárias na música folclórica chilena dos anos 1950 e 1960. **História Revista**, v. 13, n. 2, p. 10, 2008.

9 Trecho da música “Canción por la Unidad Latinoamericana”, gravada também por Chico Buarque e Milton Nascimento no disco *Clube da Esquina 2*, de Milton (1978).

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Nueva Canción Chilena en dictadura: divergencia, memoria, escuela (1973-1983). **Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe**, v. 27, n. 1, 2016.

JARA, Joan. **Canção inacabada**: a vida e obra de Victor Jara. Editora Record: Rio de Janeiro, 1998.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. **ArtCultura**, v. 10, n. 16, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. São Paulo: Annablume, 2001.

PINO-OJEDA, WALESCA. Autenticidad y alienación: Disonancias ideológico-culturales entre la “nueva canción” chilena y el rock anglosajón. **Studies in Latin American Popular Culture**, Vol. 33, 2015, p. 108-127.

RODRÍGUEZ, Laura Graciela. La Educación Artística y la política cultural durante la última dictadura militar en Argentina (1976-1983). **Arte, individuo y sociedad**, 2010, vol. 22, no 1.

SANDRONI, Carlos. Adeus à MPB. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (org.). **Decantando a República**: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. v. 1, p. 23-35.

SILVA, Carla de Medeiros. A Nova Canção Chilena (1964-1970) e a Busca por uma Cultura Popular. **Anais do XII Encontro Regional da ANPUH-RJ - Usos do Passado**. Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/rj/Anais/2006/conferencias/Carla%20de%20Medeiros%20Silva.pdf>. Acesso em 29 out. 2018.

VELASCO, Fabiola. La Nueva Canción Latinoamericana. Notas sobre su origen y definición. **Presente y pasado (Mérida)**, v. 12, n. 23, p. 139-153, 2007.

VILA, Pablo. Tango, folklore y rock: apuntes sobre música, política y sociedad en Argentina. Toulouse: **Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien**, 1987, p. 81-93.

WALSER, Robert. Popular music analysis: ten apothegms and four instances. In: MOORE, Allan F. **Analysing Popular Music**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 16-38.

WOZNIAK-GIMÉNEZ, Andrea Beatriz. Música Popular e Engajamento nos Anos 60: Cultura Política nas Trajetórias Artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina. **Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína**, v. 6, n. 1, 2014.

Recebido em: 03/06/2020

Aceito em: 20/08/2020