

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**Instituto de Filosofia e Ciências Humanas**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

*“Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron”*

**Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia –**

**o cancionero de Daniel Viglietti**

**1967 – 1973**

---

**José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar**  
**Setembro 2010**

## Agradecimentos

Ao Programa de Pós Graduação de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, seus professores e pessoal técnico-administrativo.

Ao professor, orientador, desde os primeiros passos da pesquisa na graduação – das épocas do periódico *O Americano* – até o final deste trabalho: Guazzelli, *muchas gracias!*

Ao professor Enrique Serra Padrós, pelos toques, livros e todo *el aguante* para esta pesquisa.

Aos familiares e amigos que deram suporte afetivo e estímulo nos momentos difíceis.

Aos queridos amigos no *paisito*, pelo acolhimento de sempre, pela imensa ajuda na pesquisa e nos contatos em Montevideú.

A Don Viglietti e demais artistas uruguaios, por sua música, sua luta e sua mensagem inspiradoras.

Muito obrigado a todos!

*No hay proceso social o de cambio político mudo. Necesariamente tiene voces, voces cantadas, voces escritas, voces firmadas. Todo ese período histórico de rebelión que existió en el Uruguay tuvo voces (...)*

*Lo que ocurre es que los procesos históricos pasan y lo que sobrevive es un pensamiento, sea de tipo político o cultural, como el que abarca la canción. Por eso tú estás estudiando a partir de estos artefactos, porque es lo que queda.<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> VIGLIETTI, Daniel in: VESCOSI, Rodrigo. *Ecos revolucionarios: Luchadores sociales. Uruguay 1968-73*. Montevideo: Nóos editorial, 2001, p. 445.

## RESUMO

O trabalho aborda a música popular uruguaia e a relação dos artistas engajados em determinadas causas políticas e sociais, de caráter revolucionário, com o processo de escalada autoritária no país durante o final da década de 60 e início dos anos 70. A pesquisa, portanto, se refere à música como manifestação social e política durante o período que precede o golpe militar no Uruguai, mais especificamente o período de conformação do Estado autoritário no país, durante os governos de Pacheco Areco (1967-71) e Juan Maria Bordaberry (1972 - Junho de 1973). A análise será centrada no cancionero de Daniel Viglietti, suas canções e poesia, bem como sua atuação e militância.

Será levada em consideração a tradição da poesia política rioplantese, denominada *gauchesca*, e a relação desta com o cancionero popular produzido no período acima proposto. Tal relação pode ser entendida como uma apropriação de um discurso radical já presente na poesia política desde o século XIX que será utilizado pelos artistas engajados da década de 1960. Esta teria sido uma das estratégias de conscientização e luta de setores artísticos organizados em torno de propostas de mudança na região, em um primeiro momento, e de resistência e denúncia à escalada autoritária, em momento posterior.

Também será realizada uma análise do papel do intelectual artista e de sua relação com a sociedade civil e movimentos políticos no período.

Por fim, será feita a apresentação e análise do cancionero de Daniel Viglietti com a intenção de compreender sua produção artística a partir de temáticas que se inseriam nos debates e discussões políticas do período e de sua relação com as propostas de transformação estrutural das sociedades latinoamericanas – via reforma ou revolução.

**PALAVRAS-CHAVE:** música popular uruguaia, artistas e intelectuais; poesia política;

## ABSTRACT

This project deals with the uruguayan popular music and the engaged artists relations with some of the social and political issues related with revolutionary causes, and the authoritarian escalade process in that country within the late 60's and early 70's. The research refers to music as a social and political manifestation during the period that precedes the military coup in Uruguay, more specifically the period that the authoritarian State is raising, during Pacheco Areco's government (1967-71) and Juan Maria Bordaberry's government (1972 – June of 1973). The analysis is focused in Daniel Viglietti, his songs and poetry, as well as his actuation and militancy.

In this analysis the tradition of the political poetry of the Rio da Prata region, called *gauchesca*, will be considered, as well as its relation with the poetry and the popular artists work during the studied period. The relation between both can be understood as the appropriation of an authoritarian speech that already existed in the political poetry since the nineteenth century, and that was used by the engaged artists of the 1960 decade as one of the strategies of awareness and struggle for changes, at first, and later on as a strategy of resistance and denouncement.

The research will also analyse the intellectual artist role and its relation with the civil society and political movements that took place in that period.

Finally, the research analyses Daniel Viglietti's work as an intent to comprehend his artistic production and its relation with the political contest and transformation proposals then existing.

Keywords: uruguayan popular music, artists and intellectual, political poetry

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1. CIELITO CIELO DE HIDALGO, CIELO DE BARTOLOMÉ... ÉL HACE UN SIGLO QUE CANTA, Y NOSOTROS NO HACE UN MES....</b> <b>A POESIA POLÍTICA DA GAUCHESCA</b> .....	<b>22</b>
<b>1.1 A gênese da gauchesca e a tradição da poesia política no Prata</b> .....	<b>23</b>
1.1.1 <u>Hidalgo – O poeta dos gauchos artiguistas</u> .....	24
1.1.2 <u>A Gauchesca durante a Guerra Civil</u> .....	34
1.1.3 <u>A gauchesca, expressão da barbárie ou expressão literária nacional?</u> .....	41
1.1.4 <u>A gauchesca resiste ao século XX, já o gaucho</u> .....	48
<b>1.2 Cancioneiro popular e poesia gauchesca</b> .....	<b>53</b>
<b>1.3 O cancionero popular uruguaio</b> .....	<b>56</b>
<b>1.4 A gauchesca revisitada – apropriação ou aproximação de um discurso radical</b> .....	<b>62</b>
<b>2. INTELECTUAIS, CULTURA E REVOLUÇÃO – A CANÇÃO POLÍTICA</b> .....	<b>69</b>
<b>2.1 Contexto social, político e cultural dos anos 60 – contracultura e revolução</b> .....	<b>73</b>
2.1.1 <u>Uruguai: Cultura e sociedade</u> .....	80
2.1.2 <u>Cena musical - o rock uruguaio e o candombe beat</u> .....	85
<b>2.2 A canção política na América Latina – Argentina, Chile, Cuba, Uruguai</b> .....	<b>91</b>
2.2.1 <u>O Manifesto do Nuevo Cancionero argentino</u> .....	93
2.2.2 <u>A Nueva Canción Chilena</u> .....	99
2.2.3 <u>O Festival da Canção de Protesta e a Nueva Trova Cubana</u> .....	102
2.2.4 – <u>Uruguai e a canção de propuesta – um compromisso social</u> .....	109
<b>2.3 Daniel Viglietti – o desalambrador das consciências</b> .....	<b>113</b>
2.3.1 – <u>O intelectual engajado</u> .....	117
2.3.2 <u>Daniel Viglietti - Pensamento, reflexão e ação política</u> .....	123
<b>2.4. Militância e repressão</b> .....	<b>126</b>

<b>3. PAPEL CONTRA BALA NO PUEDE SERVIR, CANCIÓN DESARMADA NO ENFRENTA FUSIL - TEMÁTICAS E LETRAS DAS CANÇÕES DE DANIEL VIGLIETTI .....</b>	<b>139</b>
<b>3.1 Escutando, cantado e interpretando a canção- análise teórica sobre a canção política - Temáticas .....</b>	<b>141</b>
3.1.1 <u>Principais temáticas arroladas nas canções De Viglietti</u> .....	142
<b>3.2 ¿Quien los llamo? Antiimperialismo no cancionero de Daniel Viglietti.....</b>	<b>142</b>
<b>3.3 Temática antioligárquica: reforma agrária, trabalho e exploração no campo .....</b>	<b>150</b>
3.3.1 <u>Trabalhadores rurais</u> .....	150
3.3.2 <u>Reforma agrária</u> .....	155
3.3.3 <u>Los chuecos se juntan – exôdo rural e marginalidade</u> .....	163
<b>3.4 Temática da revolução: luta armada, guerrilha, o homem novo e o papel das forças armadas .....</b>	<b>165</b>
3.4.1 <u>Luta armada, guerrilha e revolução</u> .....	166
3.4.2 <u>O homem novo e a revolução</u> .....	176
3.4.3 <u>Forças Armadas e revolução</u> .....	182
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>188</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>192</b>
<b>REVISTAS E PERIÓDICOS .....</b>	<b>198</b>
<b>WEB SÍTIOS ACESSADOS .....</b>	<b>199</b>
<b>DISCOGRAFIA DE DANIEL VIGLIETTI.....</b>	<b>199</b>
<b>Anexo A</b>	
Reprodução das capas dos discos de Daniel Viglietti – 1963-1973 .....	200
<b>Anexo B</b>	
Referências das canções de Daniel Viglietti 1963-1973 .....	202

## INTRODUÇÃO

A década de 1960 na América Latina foi um período particularmente rico na produção artística e cultural - uma produção com um sentido determinado pelo engajamento e compromisso dos artistas em causas políticas e sociais. No cenário musical se desenvolveu um movimento que buscava nos ritmos, instrumentos e poética, com o resgate do folclore (nacional ou regional), uma música considerada autenticamente popular. Essa música se revestiu, em determinados momentos, de um caráter contestatório, por vezes revolucionário, em um momento politicamente peculiar e dramático para a América Latina, o do recrudescimento do papel coercitivo do Estado em muitos países do subcontinente.

Nesse contexto de lutas sociais e mobilização, o engajamento do mundo artístico foi importante. Os artistas e o “mundo” da arte estavam ligados a questões consideradas cruciais para a conformação de uma sociedade que permitisse maior participação econômica, política, social e cultural para todos.

A música popular pode ser entendida, a partir de seu papel, em diversos âmbitos de uma sociedade, como manifestação social, política e ideológica dos agentes sociais em momentos específicos de sua história.<sup>2</sup> Os estudos relacionados à música em sua interface com aspectos políticos, sociais e culturais têm se constituído como um prolífico campo de investigação histórica. Uma abordagem histórica que releve a relação entre sociedade, política e música pode contribuir para a compreensão de certos elementos importantes de um dado período histórico.

---

<sup>2</sup> A música associada aos ideais de transformação na sociedade contemporânea remete à Revolução Francesa, onde se produziu um cancionero com uma função social e política específica. No início do século XX, as vanguardas estéticas de diversos países europeus tiveram pontos de contato com o ideário revolucionário dos movimentos operários, principalmente após o sucesso da Revolução Russa. Na Espanha, segundo Hagemayer, esse processo se verifica na trajetória dos intelectuais da geração de 1927. Muitos destes intelectuais participaram da articulação do cancionero antifascista durante a Guerra Civil Espanhola. Ver HAGEMAYER, Rafael Rosa. *A Identidade Antifascista da Guerra Civil Espanhola*. Tese de Doutorado em História- IFCH – UFRGS, 2004, p. 302.



A pesquisa desenvolvida pretende analisar a música popular enquanto elemento de mobilização e contestação da sociedade civil em relação à escalada autoritária do Estado no Uruguai durante o final da década de 1960 e início da década de 1970.<sup>3</sup> A temática, portanto, se refere à música como manifestação social e política durante o período que precede o golpe militar no Uruguai, mais especificamente o período de conformação do Estado autoritário no País, durante os governos de Pacheco Areco (1967-71) e Juan Maria Bordaberry (1972 - Junho de 1973) .<sup>4</sup> A análise será centrada na música popular uruguaia, no período que abrange os anos de 1967 a 1973 - momento de crise econômica, da atuação marcante dos movimentos sociais, políticos e sindicais organizados em torno de projetos de superação dos problemas estruturais do país, por um lado, e da escalada do autoritarismo do Estado, da repressão aos movimentos sociais e da violência como elemento de paralisia e controle da sociedade, por outro.

A música popular, enquanto forma de contestação social e política e como elemento de mobilização da sociedade civil uruguaia em um momento crítico para o País esteve associado a ideias, ações e posturas político-ideológicas de grupos ou agentes sociais específicos, organizados politicamente, ou de parte da sociedade civil. No caso da presente investigação, o estudo da música popular, das canções e temáticas recorrentes nestas, bem como a trajetória de alguns compositores e intérpretes dessa música pode proporcionar uma contribuição para o entendimento de certas condições políticas, sociais e culturais presentes na América Latina, e em específico no Uruguai no final da década de 1960 e início de 1970. Permite também analisar elementos comuns entre os movimentos musicais do Uruguai e países vizinhos no período, e em que sentido esses movimentos convergiam no que se refere às lutas sociais das sociedades latino-americanas.

É importante, nesse sentido, ressaltar qual música é relevante para o trabalho bem como contextualizá-la no recorte temporal definido. A música popular como hoje é entendida, concebida e consumida, e especificamente o formato “canção” é um produto do

---

<sup>3</sup> PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no Hay: Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese de Doutorado em História-IFCH-UFRGS. 2005. 2 v.

<sup>4</sup> VARELA, Gonzalo. *De la Republica Liberal al Estado Militar. Crisis Política em Uruguay:1968-1973*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1988.

século 20. Sua criação e desenvolvimento se relacionam com a urbanização e o surgimento das camadas populares e médias nas grandes cidades. A música surgiu como forma de entretenimento e lazer das massas urbanas se apresentando basicamente enquanto peça musical instrumental ou cantada, difundida por suporte escrito-gravado, como uma partitura ou fonograma, ou como parte de espetáculos com apelo popular. A formação de um mercado musical data do início do século 20, quando o alcance e a penetração da música popular se vincularam ao desenvolvimento tecnológico e comercial da indústria fonográfica associado ao desenvolvimento dos meios de comunicação de massas.<sup>5</sup>

Também é preciso compreender o papel dos poetas, compositores e intérpretes dessa música nesse momento histórico das sociedades latino-americanas. Esses artistas engajados faziam música com forte componente político e de crítica social. Esse discurso se inseriu, de certa forma, no marco da produção musical americana denominada de canção de protesto - movimento musical que se desenvolveu nos anos 60 e se relacionou com as transformações políticas, sociais e culturais pelas quais passava parte das sociedades ocidentais nesse período. Essa música, em sua forma discursiva, possuía algumas características mais ou menos comuns: luta pela transformação da sociedade; crítica às instituições tradicionais e ao *status quo*; engajamento político; crença na revolução. Esse engajamento do mundo artístico, em especial da música, teve seus reflexos nos diversos países latino-americanos, cada qual com suas especificidades e características próprias. No caso uruguaio esse cenário apresentava diversas formas de manifestação, e a música popular uruguaia teve repercussão e importância na vida social, política e cultural do País.

No Uruguai, músicos, poetas, intérpretes e compositores com uma formação musical e intelectual destacada, como Alfredo Zitarroza, Daniel Viglietti, duo Los Olimareños, Anibal Sampayo, Numa Moraes, entre outros, tiveram uma prolífica produção artística e contribuíram para a difusão da música popular uruguaia. Produziram uma arte engajada, na qual o artista acreditava ter um papel político e um compromisso social definidos. Entende-se engajamento como a atuação do intelectual,<sup>6</sup> no caso o artista, o

---

<sup>5</sup> Ver NAPOLITANO, Marcos. *História & Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, pp. 11-13.

<sup>6</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Atica, 1994.

poeta, o cancionista, por meio de sua produção artística – a canção, a poesia – colocada a serviço das causas públicas e humanistas. O artista engajado compreendia seu trabalho como um instrumento a serviço da sociedade: a arte produzida tem sentido na medida em que proporciona ferramentas críticas para o entendimento do mundo e contribui na busca de caminhos para superação dos problemas dessa sociedade. Dessa forma, pode-se afirmar que havia um compromisso social entre os promotores da música popular uruguaia nesse período, compromisso em que a arte, nesse caso a música, se vinculava as questões prementes de sua época. Os intelectuais e artistas engajados nesse trabalho tinham um papel político ativo perante a sociedade, e a música seria sua contribuição, ainda que limitada, para a transformação desta: teria a função de denúncia das contradições e desigualdades existentes, bem como de conscientização e mobilização dos excluídos. É o entendimento da música popular sob uma perspectiva politicamente contestadora, antiautoritária, de crítica social e revolucionária. A fusão de ritmos e gêneros tradicionais e populares, como o *candombe*, a *murga*, os *cielitos*, *huellas* e *milongas*,<sup>7</sup> com letras e composições de teor político e social contundentes poderiam ser estratégias deliberadas de aproximação entre o artista e a sociedade civil, mas também demonstravam o compromisso dos cancionistas (compositores e intérpretes) com a sociedade. As letras das canções remetiam aos problemas quotidianos do homem simples, do campo e da cidade, de suas agruras, do desemprego, das injustiças sociais, em uma tradição já existente nesse cancionero.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Uma breve explicação sobre os ritmos e gêneros citados:

*Candombe* – música de percussão de origem afro-uruguaia. O ritmo acabou por se tornar uma manifestação cultural da população negra que se radicou em bairros populares de Montevideú a partir do século XIX. Durante o século XX o *candombe* se difundiu, tornando-se um dos ritmos musicais mais populares do País. Durante o carnaval, as agrupações que tocam o *candombe* se apresentam pelas ruas da cidade nas denominadas *llamadas*.

*Murga* - A *murga* é uma expressão artística que combina música, dança e teatro. No Uruguai, a *murga* combina elementos carnavalescos de tradição espanhola com os ritmos afro-uruguaianos como o *candombe*. Durante o carnaval, as *murgas*, como também são chamados os grupos, se apresentam para o público em forma de competição. Com forte componente de crítica social, política e humor ácido, as *murgas* uruguaianas são expressão da cultura popular do país.

*Estilos*, *cielito*, *cifras*, *milongas* - são formas musicais executadas em violão por uma pessoa que canta - pode ser um pajador. Muito difundidas no Rio da Prata a partir do século XIX, tais formas não tem origem certa: teriam se formado a partir de influências musicais ibéricas, indígenas e, sobretudo, africanas ao longo do XIX e se consolidado - principalmente a *milonga* - como ritmos musicais de grande popularidade.

Para detalhes sobre as origens da música popular no Uruguai ver: AYESTARÁN, Lauro. *El Folklore Musical Uruguayo*. Montevideo: Arca, 1979.

<sup>8</sup> Ver: HIDALGO, Bartolomé. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Coleção *Letras Nacionales*. V. 10. Montevideú: Universidad de la Republic, 1969.

Também aprofundava outras temáticas mais amplas, como a questão fundiária, a repressão do Estado, a luta armada e a importância da mobilização popular para transformação social.

Nesse período, a música popular, usada como um instrumento de luta política e social, denunciou o autoritarismo que se conformava, transformando-se em um canal de manifestação de determinados setores da sociedade e sendo, dessa forma, apreendida. O papel que a música popular assumiu no momento de escalada autoritária permite avaliar aspectos relacionados à postura política e à mobilização e articulação de grupos sociais organizados e de alguns de seus quadros intelectuais - os artistas.

A pesquisa tem por objetivo principal apreender as formas de atuação política de determinados quadros intelectuais - músicos, compositores, intérpretes e poetas vinculados à música popular - e sua relação com o Estado e com a sociedade. Partindo dessa premissa, pretende-se analisar a música popular no Uruguai, seu impacto na sociedade, bem como seu papel enquanto instrumento de crítica política e social. Serão consideradas:

- a) As origens da poesia política e a influência do cancionero produzido na América Latina;
- b) A postura dos artistas em relação à sociedade, suas convicções e posições a respeito do seu tempo;
- c) O engajamento ou apoio aos movimentos sociais, agremiações sindicais e estudantis, partidos políticos;
- d) A perspectiva política e ideológica dos cancionistas e como ela influenciou o trabalho e a atitude destes diante da escalada autoritária no País;
- e) A análise e o levantamento das músicas, temáticas recorrentes e do seu conteúdo, assim como sua relação com as tensões sociais e políticas do período.

Devido ao caráter da música, determinados aspectos teórico-metodológicos próprios desse tipo de fonte, suas possibilidades e limitações enquanto documento, bem como os enfoques e abordagens possíveis no uso da música como fonte histórica, devem ser esclarecidos. Um breve levantamento das principais vertentes na pesquisa da música

popular será apresentado, levando-se em consideração aspectos gerais da temática da música popular nos áreas de investigação pertinentes. Também serão apresentadas as possíveis abordagens na utilização da música enquanto objeto e fonte na investigação historiográfica. Por fim, serão debatidas questões teórico-metodológicas específicas do uso das canções e de seu estatuto enquanto fonte.

A música depende das condições sociais e culturais de um momento, além das possibilidades técnicas específicas, daí sua historicidade - a possibilidade de apreender determinado período a partir da produção cultural deste. A música, desde seus aspectos estritamente artísticos ou estéticos até as possibilidades de sua produção e reprodução por técnicas e inovações tecnológicas específicas também se dá por condições externas a ela própria, ou não diretamente vinculadas a sua própria feitura, ao menos em parte. Devido ao seu caráter perene e universal, a música pode ser reapropriada, transformada, ressignificada por outras gerações, setores sociais e políticos, e adquirir outros sentidos e significados, que podem diferir muito de seu contexto ou texto inicial. De qualquer forma, uma manifestação ou produção artística e musical também, e principalmente, é produto de seu tempo e das condições materiais, sociais e culturais disponíveis para sua realização em determinado momento histórico.

Portanto, é possível afirmar que as canções possuem uma concretude específica, e podem ser apreendidas pela relação que possuem com um momento histórico e com os agentes históricos envolvidos nesse momento. Disso advém um importante aspecto na relação com a história: além do valor estético inerente as diversas formas de arte, a música pode ser apreendida pelo valor documental e testemunhal que possui, podendo, ainda, ser entendida como vestígio de um determinado período histórico e fonte que permite uma aproximação com determinado aspecto do passado. Mas como fazer essa relação entre história e música? Uma aproximação possível pode ser estabelecida por uma história social da música. Com essa abordagem, entende-se que a música, como outras formas de arte, só tem razão de ser na sociedade, como produto desta, a partir da relação entre criador e meio, entre cancionista e seu entorno, com a mediação arte/sociedade, produção artística e mundo que a envolve. A produção artística é resultado de uma ampla gama de relações sociais,

culturais, políticas e econômicas que ocorrem em uma determinada sociedade em um determinado momento histórico. Uma abordagem sobre este objeto, a música, levando em consideração os estudos musicológicos e históricos possibilitaria compreender o trabalho artístico em sua inserção na sociedade, bem como entender a música como uma ação dotada de sentido social, e aportar questões valiosas enquanto uma forma de aceder a uma determinada realidade. No caso da interseção música-história, pode-se assinalar um problema fundamental: como relacionar a esteticidade de uma obra de arte, no caso a canção, frente a sua historicidade, ou seja, o valor estético inerente à obra confrontado com seu valor documental, enquanto testemunho de uma realidade passada<sup>9</sup>.

Uma alternativa possível para solucionar esse problema entre os campos da musicologia e da história social aponta para os estudos interdisciplinares, com aportes de diversos campos do conhecimento resultando em novas temáticas, que por sua vez demandam outras abordagens, enfoques e metodologia. Samuel Claro Valdés enuncia que:

El estudio de la música de todos los tiempos arroja luz sobre el acontecer social, político, religioso, económico, cultural o costumbrista de una época determinada, y se transforma en una importante disciplina aliada de la historia a quien nutre de puntos de vista que tradicionalmente –salvo honrosas excepciones– el historiador no ha tomado en cuenta<sup>10</sup>

Claro Valdés aponta para a contribuição da musicologia na interseção entre história e música: um aporte ao conhecimento do homem e seu comportamento na sociedade ao longo do tempo. Na relação com a história, afirma que a produção musical está entre as ações humanas ao longo do tempo. Usar a música como uma evidência histórica é uma abordagem que permite fazer um recorte analítico a partir de um ponto de vista humano, cultural, artístico e histórico.<sup>11</sup> Sobre os problemas teórico-metodológicos na abordagem música e história a relação com as demais ciências humanas permitiu uma amplitude disciplinar que produziu maior contanto da história com áreas como a musicologia, sociologia, linguística, como fontes metodológicas. Já as ciências sociais se aproximaram

---

<sup>9</sup> MUSRI, Fátima Graciela. *Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia*. Revista Musical Chilena (online). Jul. 1999, vol. 53. n° 192, p. 13-26. ISSN 0716-2790. <http://www.scielo.cl/scielo.php> . Acesso em 07/04/2008.

<sup>10</sup> CLARO VALDÉS. "La musicología y la historia. Una perspectiva de colaboración científica" (discurso de incorporación como académico de número del Instituto de Chile), *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, N° 87, 1976, pp. 53-96.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

da história para aprender a operativizar a dimensão temporal, indispensável na compreensão dos processos sociais:

La música que oímos se va a entender entonces como producto de acciones humanas contextualizadas histórica y culturalmente. La comprensión de los procesos histórico-musicales necesitará de la búsqueda de relaciones múltiples entre los hombres, con el/los grupo/s socio-culturales, la dimensión micro y macro temporal, su producción y comunicación musicales. Esto lleva directamente a la revisión y ampliación de enfoques, de las fuentes documentales que se consideran y las metodologías que se emplean<sup>12</sup>.

O autor aponta para a importância dos estudos da música latino-americana para a história da região na medida em que as pesquisas possibilitem abordar aspectos sociais, políticos, religiosos, econômicos de um determinado período. Para Merino, a música pode ser apreendida por sua prática, ou seja, pelos elementos que compõem o fazer musical, as práticas musicais, entre estas o texto. O texto musical que *"debe estudiarse en el contexto de su producción, circulación y recepción en la sociedad, a fin de alcanzar una comprensión musicológica integral de la obra creativa"*.<sup>13</sup> Nesse caso, ressalta-se a importância do contexto para a compreensão do objeto. Contexto que pode ser analisado considerando o ambiente musical do país ou região, o âmbito cultural, os aspectos sociais políticos e ideológicos de uma sociedade.

No caso específico dos trabalhos de pesquisa acadêmicos, atualmente, há uma tendência em buscar articulação interdisciplinar entre as áreas de Ciências Humanas (História, Sociologia, Antropologia), Letras e Comunicação. Dentro desse contexto, Napolitano assinala que a *"grande contribuição dos historiadores seja a de fazer avançar os estudos de maneira interdisciplinar, além de renovar o índice de temas ligados à história da música popular, incorporando novos eventos, novas fontes e novos problemas"*.

<sup>14</sup>

Essa tendência procura relacionar as diversas áreas de produção de estudos sobre música popular, com objetivo de produzir um campo sólido e prolífico de investigação.

---

<sup>12</sup> MUSRI, 1999.

<sup>13</sup> MERINO, Luis. "Hacia la convergencia de la musicología y la etnomusicología desde una perspectiva de la historia", *RMCh*, XLIII/172 (julio-diciembre), 1989, pp. 41-45.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 150.

Também ressalta as peculiaridades teórico-metodológicas da música enquanto fonte e como objeto de estudo. Dentro dessa perspectiva de esforços interdisciplinares de investigação, acrescentam-se os trabalhos da *International Association for the Study of Popular Music* (IASPM), que reúne pesquisadores da música de diversas áreas e países. Seu ramo latino-americano foi criado em 2000, reunindo pesquisadores da música popular de diversas áreas.<sup>15</sup> Entre os trabalhos apresentados em congresso, que tratam da música popular uruguaia na década de 1960, têm-se os trabalhos de Denise Milstein.<sup>16</sup> Em artigo, Milstein realiza um ensaio comparativo entre os processos de escalada autoritária no Brasil e no Uruguai e as "respostas" da sociedade civil e dos *cantautores* da música popular a esse quadro em ambos os casos na década de 1960. Ela propõe uma análise comparativa entre os movimentos musicais no Brasil e no Uruguai, buscando aproximações e diferenciações entre as propostas musicais e postura dos *cantautores*, assim como sua relação com o Estado em cada país. A análise, no entanto, acaba por apresentar os processos políticos de cada país e apontar para o surgimento de uma arte engajada no período sem realmente construir as "pontes" comparativas entre ambos. Essa insuficiência é visível principalmente no que se refere à comparação dos momentos da escalada autoritária em cada país (distintos na década de 1960), na análise comparativa dos movimentos musicais e na relação entre arte e política na sociedade brasileira e uruguaia durante os anos 60.

No Uruguai, os trabalhos sobre música popular podem ser divididos em: estudos de cunho *folclórico* - pesquisas de campo realizadas por musicólogos especializados e pesquisadores diletantes durante a década de 1950; biografias dos principais nomes da

---

<sup>15</sup> No marco dos estudos na América Latina o objetivo da IASPM é "contar con una red que incorpore y aglutine de manera activa a los investigadores de cualquier disciplina dedicados al estudio de la música popular en América Latina, sean ellos latinoamericanos o no. La rama agrupa a cerca de 250 investigadores de América Latina, EE. UU., Canadá, Gran Bretaña, España, Francia e Italia dedicados al estudio de las músicas populares latinoamericanas, con especial énfasis en las músicas urbanas y mediatizadas, presentes y pasadas (...)En cuanto a la extensión disciplinaria de la rama, ella congrega a estudiosos de la musicología, la etnomusicología, la educación musical, la historia, la antropología, la sociología, los estudios literarios y el periodismo, entre otras, formando una extensa red interdisciplinaria necesaria para los estudios de un tipo de objeto de estudio diverso como el de la música popular. Esta diversidad se ha expresado en seis congresos internacionales (el primero de ellos, fundacional): La Habana 1994, Santiago 1997, Bogotá 2000, México 2002, Río de Janeiro 2004, Buenos Aires 2005 y La Habana 2006." Ver: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla>.

<sup>16</sup> MILSTEIN, Denise. Interacciones entre Estado y musica popular bajo autoritarismo en Brasil y Uruguay. In: Anais do V Congresso Latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004. Acesso em internet: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>. Ver também: MILSTEIN, Denise & DONAS, Ernesto. *Cantando la ciudad*. Montevideu: Nordan, 2003.



música popular; trabalhos que definem essa música enquanto movimento ou corrente, sobretudo a partir dos anos 80; compilações, guias e listas de obras musicais, discografia, e de artistas da música popular. O intento de definir o Canto Popular Uruguaio (CPU) ocorreu quando da reabertura política no país na década de 1980.<sup>17</sup> Poetas, jornalistas, músicos e pesquisadores reunidos no marco das associações e oficinas surgidas nesse período passaram a buscar uma definição para o fenômeno da música popular no País. O sentido dessa definição tinha diferentes motivações. Uma de viés eminentemente político, vinculado ao momento pelo qual passava o País, a saber: processo de reabertura política após a frustrada tentativa de legitimação da ditadura cívico-militar com a elaboração de uma nova constituição para o país, que foi plebiscitada e rejeitada pela população uruguaia. Outra com sentido de resgate histórico tendo elemento orientador a poesia política e social tributária do cancionero da *gauchesca*. Por último, a busca de uma definição do que seria o CPU possuía um viés organizacional: reunir em associações, grupos de estudo e oficinas, cantores, pesquisadores, músicos, estudantes e público interessado na música popular.<sup>18</sup> Esses trabalhos, realizados por jornalistas, estudiosos da música popular, músicos, musicólogos, possuem perspectiva histórica ao utilizar as questões políticas e sociais do período estudado como contexto para as problemáticas específicas das obras. No entanto, estão mais comprometidos em definir o movimento musical e suas características, e marcar a importância da música popular uruguaia.

Entre os trabalhos especificamente acadêmicos no campo das Ciências Humanas, e seguindo a linha da presente investigação, ao menos no que se refere à temática, o enfoque nas relações entre Estado, sociedade e música, destaca-se o artigo de Sara Lopez, em que a autora apresenta, de forma concisa, a atuação política de diferentes ramos da cultura no Uruguai, como teatro, cinema, literatura e música.<sup>19</sup> Ela defende que houve um novo alinhamento político e ideológico dos intelectuais uruguaiois que ocorreu como resposta ou

---

<sup>17</sup> Ver: BENAVIDES, Washington. *Definiciones: Canto Popular. Canto Popular*. Ano 1, nº. 1, Montevideu, agosto de 1983. p.9. Ver também artigo sobre a formação do *Taller Uruguayo de Musica Popular: "TUMP"*: *Revista Nueva Viola.*, Ano 1- Montevideu, abril 1984, p. 31.

<sup>18</sup> Nesse período surge o TUMP- Taller Uruguayo de Musica Popular, constituído em 05/12/1983 e ADEMPU- Asociación de la Música Popular del Uruguay.

<sup>19</sup> LÓPEZ, Sara. La cultura toma partido. In: *Revista Encuentros*. Centro de Estudios Interdisciplinarios Latinoamericanos. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de La República. N. 7. Montevideu: Fundación de Cultura Universitaria. Julho, 2001, pp. 45-63.

resistência a intervenção, censura e repressão estatal às instituições artísticas do país durante o final da década de 1960. Aponta para o biênio 1968/69 como de fundamental importância para entender a construção de um novo espaço político onde os intelectuais vinculados ao campo artístico passaram a atuar. Espaço de atuação político-ideológica de artistas de diversos ramos agrupados com objetivos de conformação de uma pauta social e política possível de definir como de “esquerda”. Uma esquerda heterodoxa - marxistas, anarquistas, esquerda “independente”, cristãos progressistas - mas que, diante do processo de deterioração das condições socioeconômicas e de recrudescimento das medidas de caráter restritivo as liberdades civis, se une em torno de um projeto alternativo para o país. Ela vincula o movimento artístico e cultural do país ao contexto de crise social, apontando para o novo papel político-ideológico incorporado pelos quadros intelectuais em um momento de crescente autoritarismo estatal. Excetuando este estudo e os trabalhos mais amplos sobre a música popular uruguaia na década de 1960, verifica-se uma lacuna no que se refere aos estudos mais sistemáticos no âmbito acadêmico das possíveis implicações político-ideológicas da música popular uruguaia e de seus produtores e promotores. Uma abordagem do período em questão dentro do marco das relações entre música, política e sociedade possui, portanto, relevância.

O documento, incluídas as fontes audiovisuais, deve ter sua análise realizada *a partir de uma crítica sistemática que dê conta de seu estabelecimento como fonte histórica (datação, autoria, condições de elaboração, coerência histórica do seu “testemunho”) e do seu conteúdo (potencial informativo sobre um evento ou processo histórico)*<sup>20</sup>.

Em relação aos usos de fontes fonográficas, alguns aspectos devem ser considerados, em que *o parâmetro verbal da canção é fundamental para sua realização como objeto musical e, desde que a canção se tornou objeto de pesquisa das Ciências Humanas, entender a articulação letra-música na produção de sentido das canções tem sido um dos principais desafios para o pesquisado*<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> NAPOLITANO, Marcos. Ibid., p. 266.

<sup>21</sup> NAPOLITANO, Marcos. A História depois do papel. In: PINSKY, Carla Bassanesi (org). *Fontes Históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 238.

Sobre a seleção do material, algumas premissas, para não incorrer no erro de se fazer uma escolha para análise a partir da sensibilidade musical, gosto pessoal ou acuidade crítica do pesquisador, devem ser ponderadas. Levando em consideração as dificuldades e limitações que essa seleção pode induzir, deve-se escolher um corpo documental coerente com os objetos do estudo em questão.

As seguintes fontes fonográficas foram escolhidas para a investigação: composições, poesias musicadas e interpretações, na forma de canções, de músicos considerados, até hoje, referenciais para a música popular no Uruguai que tiveram importante atuação no recorte temporal da pesquisa. Levando-se em consideração a proposta deste estudo, optou-se pelo cancionero do músico Daniel Viglietti. Viglietti, sua obra e sua trajetória, possuem características que podem ser analisadas, comparadas e relacionadas ao contexto em que se inserem devido sua atuação perante a sociedade e o Estado. São critérios para tal escolha: a) sua representatividade no período proposto e posterior; b) a produção artística no período, em dimensão e qualidade de suas obras; c) o fato de ter iniciado a carreira artística na primeira metade dos 60; d) a utilização de gêneros musicais populares latino-americanos; e) a perseguição e/ou repressão política - censura e proibição de venda, porte ou audição de suas canções, de apresentações públicas e veiculação radial e televisiva - sendo preso e por fim, exilado. Será considerada, portanto, a obra artística geral desse artista no recorte temporal proposto na pesquisa, ou seja, sua produção de meados da década de 1960 até o início da década de 1970.<sup>22</sup> Daniel Viglietti iniciou sua produção musical em 1963. Seus estudos sobre a música erudita e popular, e sua parceria musical com poetas como Mario Benedetti, fizeram de Viglietti uma das figuras proeminentes da música popular uruguiaia. Também trabalhou em programas de rádio e televisão e colaborou com notas, entrevistas e reportagens em diversos periódicos. Foi preso em 1972 por motivações político-ideológicas, causando comoção no Uruguai e

---

<sup>22</sup> Levantamento da produção discográfica dos cantores por disco/ano no Uruguai: Alfredo Zitarrosa – *El Canto de Zitarrosa* (1965), *Canta Zitarrosa* (1966), *Del Amor Herido* (1967), *Yo Sé Quien Soy* (1968), *Simple* (1968), *Che Vive* (1968), *Zitarrosa 4* (1969), *Canta Zitarrosa* (1969), *Del Amor Herido* (1969), *Milonga Madre* (1970), *Simple* (1970), *Coplas del Canto* (1971), *Inédito* (1971), *Zitarrosa en el Perú* (1972), *A los Compañeros* (1972), *Adagio en Mi País* (1973). Daniel Viglietti – *Seis Impresiones para Canto y Guitarra* (1963), *Hombres de Nuestra Tierra* (1965), *Canciones para el Hombre Nuevo* (1968), *Canto Libre* (1969), *Canciones Chuecas* (1971), *Trópicos* (1973). Los Olimareños – *Los Olimareños* (1962), *Nuestra Razon* (1967), *Canciones con Contenido* (1967), *Cielo del 69* (1969), *Todos Detrás de Momo* (1970), *Que Pena* (1971), *Del Templo* (1972), *Rumbo* (1973).

demais países onde tinha sua obra reconhecida. Exilou-se em 1973, regressando ao país em 1984.

A análise específica da discografia e das letras de Viglietti foi relacionada à discografia geral de outros artistas relevantes no período com intuito de compor um panorama mais amplo do cenário musical dos anos 60 no Uruguai e na América. Foram utilizados periódicos que circulavam na época: reportagens, notícias e entrevistas sobre a temática e os artistas. Também se utilizou entrevistas realizadas com críticos, estudiosos e artistas sobre a produção artística do período - os depoimentos foram usados como complemento às demais fontes. O suporte sonoro utilizado para análise das canções foi o fonograma, unidade de gravação de música, ou fala, ou efeito sonoro. Para este estudo, devido às dificuldades e às limitações ao acesso do material fonográfico escolhido,<sup>23</sup> diversos formatos foram usados: *long playing* (LP), *compact disc* (CD), ou em formatos de som digital como o *MP3*.

Foi usada a discografia do artista do período que abarca seus primeiros trabalhos até o início da ditadura civil-militar no País, a saber: de 1963 a 1973; foram analisadas em torno de 63 canções de seis discos produzidos e lançados nesse período no Uruguai. Esta escolha se deve ao fato de que os trabalhos dos artistas terminavam sendo divulgados fora do País, como coletâneas ou compilações que reuniam canções de diversos discos, escolhidas com critérios igualmente variados. Esses fatores terminam limitando as possibilidades de analisar uma obra em sua totalidade, dentro da organicidade que uma proposta de trabalho possui. Entretanto, analisar as obras lançadas no país também permite arrolar as obras pelos selos que operavam no Uruguai e gravavam os artistas na época, e verificar a vendagem das obras no país.

As canções foram agrupadas de acordo com temáticas recorrentes nos trabalhos que podem auxiliar na definição das propostas sociais e políticas dos artistas e vincular as mesmas nos debates presentes na sociedade uruguaia. Elucida-se desde já que as canções serão analisadas quanto a letra, ou seja, interessa o caráter literário e o conteúdo político

---

<sup>23</sup> No formato *long playing* (LP) a principal dificuldade foi encontrar as obras dos artistas no período. Existem catálogos disponíveis com as obras e canções, mas apesar da catalogação não existem arquivos discográficos completos e o acesso a estes discos fica limitado à pesquisa em lojas especializadas e *sebos*. No formato *compact disc* (CD), encontraram-se compilações e seleções de canções que pretendem abarcar a completude do trabalho dos artistas escolhidos e também algumas das obras completas do período, remasterizadas. O formato *MP3*, por questões de acessibilidade, foi o mais utilizado para a investigação.

destas. Os aspectos poéticos e musicais foram considerados de forma secundária, na medida em que forem relevantes para os objetivos deste estudo.

Por fim, foi feito estudo de caso específico com letras de canções mais significativas de acordo com os eixos temáticos apresentados. A ideia foi analisar canções em cada uma das temáticas arroladas, tendo como objetivo comparar letras e temáticas entre si.

Com a análise bibliográfica e investigação das fontes realizadas, algumas premissas que orientam a pesquisa puderam ser apontadas. Partindo do pressuposto que houve um processo violento, seja no sentido político, social e econômico, que radicalizou o confronto entre parte da sociedade uruguaia e o Estado e expôs as contradições sociais existentes nesse período, pretende-se assinalar que:

- a) Houve uma resposta de diversos setores da sociedade ao processo de escalada autoritária.
- b) Essa resposta à crescente repressão estatal ocorreu em diferentes instâncias, em campos múltiplos de atuação da sociedade.
- c) Entre esses campos multifacetados, o mundo da arte teve relevante atuação na luta política e social do período.
- d) Os artistas engajados nessa luta entendiam que possuíam um papel social e político definido, como agentes históricos ativos que poderiam auxiliar para a transformação de uma determinada realidade. Por meio de sua produção, portanto, eles poderiam contribuir para tal transformação.

A dissertação subdividiu-se em três capítulos nos quais se pretendeu atingir os objetivos propostos. No primeiro capítulo, são analisadas as origens da poesia política na região do Prata no século XIX, com o objetivo de mapear o surgimento do cancionário de cunho social e político denominado de *gauchesca*. Essa perspectiva de análise da formação e elaboração da *gauchesca* auxiliou na compreensão de determinados elementos característicos do discurso político presente no cancionário rioplatense e na compreensão dos gêneros e estilos musicais produzidos no período, os quais fizeram e fazem parte da tradição musical e poética dos países platinos e do sul do Brasil ainda hoje.

O segundo capítulo tem como objetivo compreender o papel dos intelectuais e artistas no âmbito das relações políticas e no contexto social e cultural do final dos anos 60.

Nesse sentido, adotou-se a noção de engajamento artístico para definir a categoria de poetas, intérpretes, músicos, escritores, cineastas, diretores de teatro e atores, que, em associação ou individualmente, tiveram sua produção artística organicamente associada ao engajamento político. Dessa forma, associado a essa noção de intelectual artista, agrega-se a ideia de engajamento artístico – o intelectual fruto de seu tempo e das contradições de sua sociedade. É feita também uma análise do desenvolvimento da música popular uruguaia na década de 1960 e sua relação com a escalada autoritária no Uruguai. Pretende-se com isso, aferir as formas com que a repressão estatal incidiu sobre os diversos setores da sociedade uruguaia, em especial sobre o movimento artístico-musical no País, sendo possível, ainda, apreender sobre as relações político-ideológicas presentes na construção do denominado Canto Popular Uruguaio<sup>24</sup> no final da década de 1970, a qual teve sua gestação nos anos 60.

No terceiro capítulo, realiza-se a análise das canções do artista escolhido. Pretende-se abordar o período a partir de um recorte temporal do trabalho, levando-se em consideração dois *momentos*: o marco político-social que iniciou com o período do denominado *Pachecato* até o golpe de Estado de 27 de junho de 1973; e a trajetória profissional do artista, principalmente no que se refere ao início de sua carreira como cantor e intérprete, à divulgação de suas canções nas rádios e, sobretudo, aos seus primeiros trabalhos fonográficos.

Dessa forma, o recorte temporal se amplia para o início da década de 1960. Com isso pretende-se verificar se houve alguma relação entre o trabalho artístico e as transformações sociais e políticas pelas quais passava a sociedade uruguaia, e se ocorreram modificações significativas no trabalho e na atuação do artista nesse momento. Para isso, foi realizada uma análise comparativa das canções durante esse período, com o objetivo de relacionar a discografia e as canções com o período estudado. Por fim, pretende-se agrupar e categorizar as músicas por temáticas, vinculando-as com o recorte temporal realizado.

---

<sup>24</sup> Ver FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar, 1983, pp. 9-10. Ver também: PETRONIO ARAPI, Tabaré. *Las Voces del Silencio: Historia de Canto Popular -1973-1984*. Montevideo: Fonam, 2006.

## 1. CIELITO CIELO DE HIDALGO, CIELO DE BARTOLOMÉ... ÉL HACE UN SIGLO QUE CANTA, Y NOSOTROS NO HACE UN MES....

### A POESIA POLÍTICA DA GAUCHESCA

**“La canción política tiene em Uruguay un temprano desarrollo. Los cielitos y diálogos patrióticos de Bartolomé Hidalgo inauguran el género en los inicios mismos de la poesía y la historia uruguayas.”**  
**Mario Benedetti<sup>25</sup>**

O primeiro capítulo trata das origens da poesia política na região do Prata no século XIX, com o objetivo de mapear o surgimento do cancionero de cunho social e político denominado de *gauchesca*.

A poesia política se inseriu no marco dos processos de independência da América espanhola, em um primeiro momento, como instrumento de crítica ao Antigo Regime, de mobilização da população contra as tropas realistas e, sobretudo, como elemento propagandístico. Após as independências, a *gauchesca* serviu como arma de propaganda nas guerras civis entre facções políticas rivais que lutavam em ambas as margens do Prata. Foi usada, nesse período, para denunciar os abusos cometidos pelos grupos rivais e marcar as posições de cada grupo no marco das lutas políticas de meados do século XIX. Também foi poesia com conteúdo de denúncia social e valorização da figura do *gaucho* com José Hernandez e sua obra. No final desse século, a produção literária vinculada à tradição *gauchesca* passou a ser considerada parte da identidade e da cultura rio-platense. A *gauchesca*, antes identificada como expressão de uma cultura “bárbara” e arcaica, que se direcionava para os setores mais pobres da população rural, passava a fazer parte do patrimônio cultural nacional.

O objetivo desse capítulo será, portanto, apreender como as origens da poesia política e da tradição literária da *gauchesca* se inseriram nas propostas musicais dos artistas e poetas uruguaios na década de 1960. Esse propósito possibilitou estabelecer pontos de análise para validar algumas premissas.

A primeira premissa aponta para o uso da *gauchesca* que, em suas formas literárias e musicais e, sobretudo no conteúdo político presente no cancionero, foi retomada e

<sup>25</sup> BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: Desalambrando*. Montevideu: Seix Barral, 2007, p. 59.

renovada na década de 1960, por intelectuais, poetas, cantores, que reivindicaram essa tradição em seu viés crítico e como instrumento de conscientização. Como pretende-se salientar nos próximos capítulos, os artistas e intelectuais envolvidos na produção literária e musical dos anos 60, entendiam essa produção como parte de um processo de emancipação e de reorganização das forças políticas e sociais inseridas dentro das mudanças estruturais por que passavam os países latino-americanos em meados do século XX. Àqueles entendiam ter uma função de militância, resistência, denúncia, conscientização e inseriram sua produção artística como um elemento nesse processo de lutas e mobilização de parte das sociedades latino-americanas. O uso da tradição de poesia política atendia, portanto, a objetivos políticos e ideológicos<sup>26</sup>, que muitas vezes se sobrepujam aos objetivos estéticos e artísticos presentes na poesia ou na canção. Dentro dessa perspectiva, procura-se defender a premissa de que a arte, no caso a música, não podia estar dissociada das questões prementes das sociedades latino-americanas, no caso deste trabalho, do Uruguai. A última premissa trata do cunho ideológico do uso da tradição poética e musical da *gauchesca*. Assim, propõe-se que, durante a década de 1960, houve um processo de renovação da produção de cultura política de esquerda – reformista ou revolucionária –, e que tal processo se estendeu e ganhou força nas artes, sobretudo na música, na literatura, no teatro e no cinema. Um dos objetivos dessa produção artística seria de “diálogo com as massas”, de utilizar o teatro, o cinema, a literatura e a canção como um instrumental para auxiliar na tomada de consciência da classe trabalhadora. E a arte, incluída a música, seria um instrumento importante nesse processo de conscientização.

### 1.1 A gênese da *gauchesca* e a tradição da poesia política no Prata

A associação entre a tradição da *gauchesca*, da poesia política no Prata, com o movimento musical da década de 1960, sobretudo a música engajada, permite entender

---

<sup>26</sup> O entendimento de ideologia que será usado ao longo da dissertação se refere ao que Norberto Bobbio define como “significado fraco” do termo onde: “as ideologias são ‘sistemas de ideias conexas com a ação’, que compreendem tipicamente ‘um programa e uma estratégia para a sua atuação’ e destinam-se a ‘mudar ou defender a ordem política existente’. Tem, além disso, a função de manter conjuntamente um partido ou outro grupo empenhado na luta política” (Carl J. Friedrich, *Man and his government*, New York 1963, p. 89). A esta noção de ideologia estaria contraposta a concepção originária desenvolvida por Marx - o “significado forte” - entendida como “falsa consciência das relações de domínio entre as classes”. Ver: BOBBIO, Norberto, MATEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Vol.1. 11 ed, Brasília: UNB, 1998, pp. 584-599.



como uma tradição existente pode ser revisitada e reinterpretada, num processo de apropriação dessa tradição que adquire um novo sentido. Para tentar sustentar essa assertiva serão analisadas a tradição do cancionero da *gauchesca* nas lutas políticas do rio da Prata, no século XIX, e a importância dos *cielitos* do poeta oriental Bartolomé Hidalgo nesse processo. Essa tradição foi revisitada pelos artistas da música popular na década de 1960, que utilizaram o cancionero tradicional rioplatense e os aspectos estéticos e o caráter político da *gauchesca* em suas canções. O uso desse cancionero não ocorreu ao acaso, mas correspondeu a uma dupla função que pode ser identificada como usar a tradição de forma revolucionária: primeiro, reivindicar uma tradição já existente e com grande aceitação para divulgar uma mensagem ou ideia - a poesia *gauchesca* é parte da identidade cultural rioplatense; segundo, significava renová-la usando um novo discurso, discurso das diversas correntes de esquerdas do período, em uma apropriação do tradicional para fins mais vinculados a projetos de transformações social e política. Para verificar essa possibilidade, serão apresentados aspectos da formação da poesia gauchesca e sua inserção nas contendas políticas do século XIX, desde sua elaboração primeira, inaugurada pelo poeta Bartolomé Hidalgo, até a obra mestra que representa o gênero, o *Martin Fierro*, de José Hernandez. Também serão apontadas as principais características da gauchesca e sua relação com os períodos históricos em que esse cancionero foi produzido<sup>27</sup>.

A produção do cancionero denominado *gauchesca* remonta ao período colonial da região platina, mas foi durante o processo das emancipações coloniais e, posteriormente, com a construção das nações no Prata durante o século XIX<sup>28</sup> que essa poesia da *gauchesca*

---

<sup>27</sup> Sobre sua obra ver: AYESTARÁN, Lauro. *La Primitiva Poesia Gauchesca el Uruguay: 1812-1838*. Montevideo: El Siglo Ilustrado. 1950. Ver também: *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca, 1979. Ver também: RAMA, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Montevideo: Arca, S/D.

<sup>28</sup> Sarmiento, ao fazer a descrição dos tipos campeiros na primeira parte do Facundo - *Originalidade e Caracteres argentinos: o rastreador, o vaqueano, o gaúcho malo, o cantor* - descrevia o povo do interior como sendo apreciador da música, da dança e da poesia. As danças e cantos populares eram bastante difundidos entre a população do campo, como aponta Sarmiento ao comentar sobre as duas formas tradicionais de poesia e baile: a *vidalita* e o *cielito* que eram formas de “*canto popular com coros, acompanhado de guitarra e tamboril cujo ritmo responde a multidão, (...) é o metro popular em que se cantam os assuntos do dia, as canções guerreiras: o gaúcho compõe versos que canta e o populariza pela associação que seu canto exige*”. Em sua visão do homem rural e de seus hábitos e costumes – que considerava bárbaros e atrasados –, Sarmiento tentava comprovar, ao analisar os cantos e danças populares do campo, a rudeza e o estado primitivo do *gaucho*, que deveria ser erradicado para dar lugar ao argentino civilizado. Sobre o *gaucho cantor*, era a versão platina do bardo ou trovador da Idade Média que se move de pago em pago, cantando seus versos quase sempre em troca de um teto para dormir, de um assado para comer ou de uma taça de vinho para beber. Vivia de seu canto, narrando a vida do campo, suas paisagens, cantando

ganhou vigor. A tradição desse cancionero tinha raízes históricas na região - tal cancionero possuía difusão entre a população em bailes, reuniões, em ranchos, galpões e *bolichos*, era cantado nos acampamentos militares e rodas de *fogón* durante as campanhas de independência. Em forma de folheto, impresso em periódicos ou passado via oral, a *gauchesca* era popularmente bailada e cantada através dos poemas conhecidos como *cielitos*, *diálogos* e *vidalitas*.<sup>29</sup> As poesias cantadas foram, sobretudo, usadas como canal de divulgação das ideias e projetos de grupos e facções políticas e como elemento de mobilização para luta, como fator de resistência em momentos de reveses ou derrotas nas batalhas.

### 1.1.1 Hidalgo – O poeta dos gauchos artiguistas

A independência da Banda Oriental foi marcada por disputas entre realistas defensores dos interesses metropolitanos, portenhos e seu projeto centralizador, portugueses e brasileiros interessados na ampliação das fronteiras em direção a bacia do Prata. Após o movimento de 1810, as diferenças entre os portos de Buenos Aires e Montevideu se acirraram. Enquanto a elite mercantil montevideana, interessada em fazer deste porto uma alternativa para o comércio na região, manteve-se leal a metrópole ibérica,

---

seus heróis pampeanos injustiçados, seus caudilhos, suas aventuras e desgraças, idealizando a vida de revoltas, de barbáries e de perigos em que esses homens estavam submersos. Segundo Sarmiento, faziam sua poesia de uma maneira simples, até mesmo ingênua e infantil: “*o cantor está fazendo candidamente o mesmo trabalho de crônica, costumes, história, biografia que o bardo da Idade Média; e seus versos seriam recolhidos, mais tarde, como os documentos e dados em que se haveria de apoiar o historiador futuro, se a seu lado não estivesse outra sociedade culta com superior inteligência dos acontecimentos, que aquela que o infeliz desdobra em suas rapsódias ingênuas*”. A poesia deste *gaucho* bardo era o retrato de sua rudeza e primitivismo: era pesada, monótona e irregular, narrativa e com imagens tomadas da vida campeira, improvisada, ordinária e quase sem versificação. Tais poetas e poesias, no entanto, reconhecia Sarmiento, eram muito populares e tinham acolhida entre a população rural e mesmo das cidades, e algumas composições, admitia, tinham seu mérito e revelavam inspiração e sentimento. Ver: SARMIENTO, Domingo Faustino. *Facundo: civilização e barbárie no pampa argentino*. Porto Alegre: Ed. Universidade /UFRGS/EDIPUCRS, 1996.

<sup>29</sup> Segundo Becco, o *cielito* nasceu de uma necessidade coletiva, como um modo simples de pronunciamento de projetos e ideias, mas também de denúncias e críticas. Sua origem histórica remonta, sem precisão, ao ano de 1810. O *cielito* floresceu “*con la Patria y su grito de libertad, con la misma pasión que surgían en el decir comprensivo del cantor. Aquellas piezas cuyo estribillo marcaba “Cielo, cielito, cielo”, tenían por lo general un singular y agitado aire de lucha, que daba en su época la vibración comunicativa y la alegría picaresca (...) Su primera certificación como texto aparece em 1813, cuando los patriotas cantaban con guitarra algunos cielos frente a las murallas de Montevideo*”. Anos depois, o *cielito* apareceria em sua primeira versão musical, escrita em 1916, e descrita como coreografia em 1818. BECCO, Jorge Horacio. *Cielitos de la Patria*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1985, p. 6.

a população da campanha apoiou Artigas<sup>30</sup> que, em 1811, derrotou as tropas realistas no campo, iniciando o cerco ao porto de Montevideu. Com a chegada de tropas luso-brasileiras,<sup>31</sup> e sem o apoio portenho, Artigas acabou se retirando da campanha oriental. Em 1812, as milícias artiguistas voltaram ao teatro dos conflitos, dessa vez com a presença dos portenhos que queriam desalojar os realistas de Montevideu. A proposta federalista e autonomista de Artigas era contrária ao projeto centralizador levado a cabo pela elite bonaerense que, além disso, temia o caráter popular do programa artiguista. Esse impasse permaneceu até a tomada de Montevideu pelas forças de Artigas, em 1815. Na defesa do federalismo, Artigas foi apoiado pelas províncias do *litoral* argentino - contraponto ao centralismo encabeçado desde Buenos Aires. Executando seu programa social, Artigas iniciou uma reforma agrária a partir do *Reglamento* de 1815. O *Reglamento* consistia na distribuição de terras e gado aos pobres do campo - *gauchos*, índios, escravos libertos, mulatos - recursos expropriados dos grandes proprietários. As medidas também coíbiam o

---

<sup>30</sup> José Gervasio Artigas (1764-1850) mobilizou para a luta a população pobre da campanha oriental do Uruguai com um programa social e político radical. Artigas pertencia a família de propriedades modestas e, devido a essa condição, exerceu diversas atividades: fora contrabandista de gado na região e, posteriormente, se integrou ao Corpo de Belendengues - milícia que vigiava as fronteiras e reprimia o contrabando e outras atividades. Sua formação intelectual diferia da maioria dos líderes políticos que encabeçaram as independências no Prata: de homem comum do campo, não frequentou escolas regulares ou universidades na Europa. Artigas possuía características que eram típicas das lideranças caudilhescas: experiência nas lides campeiras, conhecimento do território, prestígio pessoal entre a população do campo. Sua experiência como auxiliar do funcionário espanhol Felix de Azara no final do século XVIII influenciou seu programa social: Azara defendia uma divisão de terras na forma de pequenas e médias propriedades, com a diversificação da produção agrícola, em detrimento das grandes estâncias *ganaderas*.

<sup>31</sup> A política joanina, centralizadora, expansionista, era oposta aos projetos de independência na Banda Oriental, principalmente no que se refere ao projeto de Artigas e seu reformismo social e econômico que ameaçava os interesses dos proprietários de terras brasileiros na região. Para barrar tal projeto, os portugueses invadiram a Banda Oriental após acordo com os realistas espanhóis sitiados em Montevideu. Não se pode esquecer que, devido à amplitude da reforma proposta por Artigas, que incluía a redistribuição de terras entre a população pobre da campanha, muitos dos grandes proprietários platinos também apoiaram a presença lusa na região. As políticas efetuadas por Artigas foram consideradas uma ameaça grave a estrutura fundiária baseada na grande propriedade e na pecuária, incidindo diretamente sobre os interesses da elite fundiária portenha, dos terratenentes espanhóis - *malos europeos* - e estancieiros orientais - *peores americanos*. Em 1816, após acordo entre Buenos Aires e a Corte portuguesa, iniciava-se uma nova invasão a Banda Oriental. Tropas mercenárias vindas da Europa tomaram Montevideu com apoio da elite comercial da cidade e dos estancieiros orientais assustados com as reformas que Artigas havia iniciado. As lutas se prolongaram até 1820, quando a Banda Oriental foi anexada ao Brasil com o nome de Província Cisplatina. Artigas, após uma série de derrotas no *litoral* argentino, acabou por se exilar no Paraguai, onde morreu. Para as relações entre a independência das províncias do antigo Reino do Rio da Prata e as disputas políticas no Rio Grande de São Pedro durante o século XIX ver: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *O Horizonte da Província: a República Rio-Grandense e os Caudilhos do Rio da Prata (1835-1845)*. Tese de doutorado. UFRJ (mimeo), 1998.

contrabando e abate clandestino aos rebanhos, bem como limitavam as atividades comerciais de estrangeiros nos centros portuários.

Dentro desse processo, a poesia *gauchesca* adquiriu um espaço importante como elemento de divulgação do discurso artiguista. Ela foi utilizada durante a campanha artiguista na Banda Oriental pelos partidários e seguidores do general, e teve seu grande expoente no poeta Bartolomé Hidalgo (1788-1822). A poesia de Hidalgo foi fundamental como veículo de divulgação do projeto artiguista:

Además de la forma de los documentos, el discurso artiguista consolida un espacio a través de otro vehículo, el del género gauchesco, y en alianza con otro protagonista: Bartolomé Hidalgo. Hidalgo es, no el primero en escribir poesía gauchesca, pero sí el primero en definir sus límites, y por lo tanto, en constituirlo como género. Su gesto fundador abre una brecha definitiva que pone en tela de juicio los conceptos de cultura y de nación. La figura de Hidalgo, está ligada indisolublemente a la de Artigas, y de alguna manera ambos representan dos caras del mismo proyecto nacional.<sup>32</sup>

O poeta Bartolomé Hidalgo, nascido em Montevideu no ano de 1788, foi um dos pioneiros na elaboração da *gauchesca*, tendo ativa participação na campanha artiguista entre 1811 e 1815 - foi secretário, comissário de guerra, administrador, oficial de tesouraria, diretor de Correios.<sup>33</sup> Seus primeiros *cielitos*, poesia combativa e revolucionária, foram compostos durante o cerco de Montevideu pelas tropas artiguistas, com objetivo de incitar a luta e a resistência. Hidalgo utilizava a poesia política e a música como um elemento mobilizador, um instrumento instigador, e como um discurso de coesão para os grupos envolvidos nos conflitos:

Los cielitos y los diálogos son composiciones que buscan difundir el proyecto nacional artiguista, cada uno en distintas facetas. Los cielitos tienen un claro carácter de apelación a la lucha anticolonial, y se difunden oralmente o en papeles que circulan entre la tropa, durante el sitio de Montevideo. Los diálogos no tienen el carácter de apelación inmediata a la lucha, sino que remiten a las circunstancias internas de organización de las provincias y difunden la noción de federalismo y democracia social del proyecto artiguista.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> TORRES, Maria Inês. *Discursos Fundacionales: Nación y Ciudadanía*. In: ACHUGAR, Hugo: *Uruguay: Imaginarios Culturales*. Montevideo: Trilce, 2000, p. 127.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p.128. Ver também a crônica de Leon Pomer sobre Hidalgo em: POMER, Leon. *Diálogo com a sombra de um poeta crioulo*. In: *América: Histórias, delírios e outras magias*. São Paulo: Brasiliense, 1980, pp. 96-101.

<sup>34</sup> TORRES, p. 128.

Um importante aspecto das lutas de independência na região remete ao programa político social de Artigas e a seus depositários, a população da campanha. O projeto artiguista se inseriu no marco das lutas emancipatórias na região, porém com características que o distinguiam dos demais por incluir em seu programa os setores sociais mais necessitados da campanha rioplatense. Marginalizada no processo de criação do Estado Nacional em ambas as margens do Prata, alienada dos meios de produção, enquadrada e vigiada pelas autoridades instituídas, essa população foi constantemente atingida pelos conflitos políticos na região. Artigas dispunha desse grupo não só como um contingente de combatentes, como faziam outros caudilhos, mas também vislumbrava a inclusão social, política e econômica desses na base de seu projeto político - mobilizar e dialogar para esse *gauchaje* era premissa para execução de tal projeto. Diante da necessidade de mobilização das massas rurais e legitimação para executar seu projeto, Artigas lançou mão de um discurso que buscava na palavra escrita, por um lado, proclamações, instruções, orações, convocatórias, regulamentos, e na oralidade popular, por outro, os elementos legitimadores de sua ação política e militar. Nesse caso, a produção e a consolidação da *gauchesca* atenderam uma demanda político ideológica:

Cuando Bartolomé Hidalgo elige la forma del “cielito” para su poesía revolucionaria, recurre a una forma tradicional de vasta repercusión popular. Elegir el “cielito” como forma significaba, en primer lugar, reivindicar lo popular (...) pero elegir el “cielito” es también privilegiar lo performativo en la representación de la nación, no porque los cielitos de Hidalgo fueran bailados o cantados, sino porque su propia forma evoca esta representación.<sup>35</sup>

O discurso expresso através da *gauchesca* foi peça-chave no processo de divulgação das ideias e mobilização social para luta política. O uso da *gauchesca* como discurso político possuía um duplo aspecto estético-ideológico a ser ressaltado: era popular desde o ponto de vista da forma como era apresentado, mas também o era por sua divulgação - a poesia cantada – compreendida pela população pobre e iletrada. Assim, o aspecto revolucionário expresso na *gauchesca* estaria na emergência de um novo sujeito presente no discurso nacional, correlato com o que emerge no programa artiguista - o *gaucho*:

---

<sup>35</sup> TORRES, p. 128.

*Hidalgo no solo apela, entonces, al protagonismo del gauchaje a través de la oralidad de los cielitos, sino a través de la alusión a una actividad en la cual el gauchaje es protagonista.*<sup>36</sup> O discurso artiguista, através da *gauchesca*, buscava atingir, com uma linguagem inteligível, as camadas iletradas da campanha, os negros, mestiços, indígenas e demais grupos sociais que continuavam excluídos do processo de emancipação colonial e da organização dos Estados nacionais no Prata. Conclamar o *gaucho* não apenas fazia da estratégia de mobilização militar para a luta emancipacionista, mas a forma como fora feita essa mobilização fazia do *gaucho* o destinatário do programa político apresentado. Hidalgo, ao lançar mão dos *cielitos también se presenta siempre como representante de una colectividad, en este caso, de los criollos artiguistas en la lucha independentista. La figura de ‘gaucho cantor’ que representa Hidalgo es la de una especie de ‘intelectual orgánico’ que habla por y para una comunidad.*<sup>37</sup> Comunidade contemplada em um programa em que o *gaucho* seria protagonista e parte integrante da construção da nação.

Após a derrota de Artigas pelas forças unitárias, a “ordem” se restabeleceu na Banda Oriental a partir da junção dos interesses da elite fundiária e da elite mercantil montevideana. Terminava a experiência mais radical das independências do Prata - a construção das nações na região seria feita sem a participação da população que apoiou e lutou junto a Artigas. Junto com Artigas, Hidalgo é derrotado, e sua palavra relegada no processo de construção da nação: *“la gauchesca, en especial la de Hidalgo, que es la del ciclo artiguista, se constituye así en el primer testimonio de la historia de los vencidos”*.<sup>38</sup> Hidalgo, como mulato, pobre, artiguista, poeta popular que rompe com as tradições da literatura letrada, também sofre essa perda: *“El presupuesto del género, para Hidalgo, es una diferencia, una marginalidad, una carencia (falta de libertad, falta de igualdad, falta de justicia) y su respuesta es siempre una denuncia”*.<sup>39</sup>

Se o projeto social de Artigas foi derrotado e o *gaucho* marginalizado, o discurso, no entanto, continuou a perpassar o imaginário social da população oriental. Assim como no *Martin Fierro*, de Jose Hernandez, a *gauchesca* foi, e ainda é, para a população da

---

<sup>36</sup> Ibidem, p. 129.

<sup>37</sup> Ibid., p. 132.

<sup>38</sup> Ibid., p. 132.

<sup>39</sup> Ibid., p. 135.

campanha, *el tono adecuado para cantarse a sí mismas*.<sup>40</sup> Esse tom adequado era devido, em parte, ao caráter de testemunho presente nos *cielitos*: Segundo Torres, nas circunstâncias de enunciação dos *cielitos*, a ênfase estaria em estabelecer fatos de forma como se fossem um relato. Essa forma de relatar determinados fatos - seja uma batalha, uma contenda política, um episódio decisivo ou pitoresco – representaria a aliança entre uma voz letrada – Hidalgo – e uma oralidade subalterna – os *gauchos*. Nesse aspecto, estaria parte da força revolucionária presente nos *cielitos* de Hidalgo.

Mesmo que não se considere a associação entre cultura letrada e cultura popular como elemento central para entender o significado político dos *cielitos* durante a campanha artiguista, é importante salientar que os *cielitos*, enquanto discurso político, eram uma forma de dialogar com a população da campanha com uma linguagem “próxima” a ela. Usar, portanto, um veículo de divulgação de ideias que tivesse ampla difusão entre os próprios interlocutores da mensagem era também estratégia de ação política.

Essa estratégia pode ser apreendida em um *cielito* de Hidalgo escrito provavelmente durante a invasão de Lecor na Banda Oriental em agosto de 1816, chamado *Cielito Oriental*:<sup>41</sup>

El portugués con afán  
Dicen que viene bufando;  
Saldrá con la suya cuando  
*Veña ó Rey Dom Sebastián.*

Cielito, cielo que sí,  
Cielito locos están,  
Ellos vienen reventando,  
Quién sabe si volverán!

Dicen que vienen erguidos,  
Y muy llenos de confianza;  
Veremos en esta danza  
Quiénes son los divertidos.

Cielito, cielo que sí,  
Cielo hermoso y halagüeño,  
Siempre ha sido el Portugués  
Enemigo muy pequeño.

Ellos traen *facas* brillantes,  
*Espingardas* muy lucidas,

<sup>40</sup> VISCA, Arturo. In: *Hidalgo: Cielitos y Dialogos Patrioticos*. Montevidéo: Universidad de La Republica, 1969, p. 8.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 17-19.

*Bigoteras retorcidas  
Y burriqueiros bufantes.*

Cielito cielo que sí,  
Portugueses no arriesguéis,  
Mirad que habéis de fugar,  
Y todo lo perderéis.

*Vosso Príncipe Regente  
Nau e para conquistar,  
Nasceu só para falar,  
Mais aquí ya he diferente (sic).*

Analisando o *cielito* de Hidalgo, observa-se que uma de suas principais características é denotar o inimigo de forma burlesca e irônica – diminuir o oponente e retratar o mesmo de forma bufa. Nesse *cielito*, o inimigo português é ridicularizado - *vienen bufando* - e irão voltar pequenos - ou nem voltarão - *quien sabe si volverán!* – derrotados em combate. Os portugueses, para vencer a batalha, terão que esperar o rei D. Sebastião, fina ironia que alude ao rei desaparecido em batalha no norte da África em 1578, e a lenda em torno a sua volta a Portugal, o *sebastianismo*. Os soldados portugueses que *vienen erguidos y llenos de confianza*, vão “dançar” conforme a música dos orientais. O *cielito* torna a minimizar o inimigo – *muy pequeño* – suas armas e comandantes. Interessante a burla que imita, de forma grotesca, o sotaque e a expressão literal de palavras portuguesas – *nau (não), vossos, deiyar (deixar), coñoceis (conheceis) filhos, mulheres* – produzindo o efeito de se dirigir ao inimigo diretamente e de ironizar sua forma de falar, como nos trechos abaixo:

Cielito cielo que sí,  
*Fidalgos ya vos estendo,*  
*De tus pataratas teys*  
Todito el mundo lleno.

Vosa señora Carlota  
Dando pábulo a su furia  
Quiere *fazeros* injuria  
De pensar que sois pelota.

(...)

¿Queréis perder *vossa* vida,  
*Vossos* *filhos é* *mulheres,*  
*E deiyar* *vosos* *quehaceres*  
*E á* *minina* *querida?*

(...)



¿Qué cosa pudo mediar  
 Para *fazeros sahir*  
 E a *nossas terras* venir  
 Con armas a conquistar?

(...)

A *vosso* Príncipe Regente  
 Enviadle pronto a *dizir*  
 Que todos vais a *morrer*  
 E que *nau le fica yente*.

Cielito cielo que sí,  
 Cielito de Portugal,  
*Vosso* sepulcro va a ser  
*Sem duvida á* Banda Oriental.

A *Deus, á Deus faroleiros,*  
 Portugueses mentecatos,  
 Parentes dos *maragatos,*  
*Ynsignes alcobiteiros.*

Cielito cielo que sí,  
 El Oriental va con bolas,  
 Mirad Portugueses que hay  
 Otro D. Pedro Cebolas.

O *cielito* também se caracteriza pelas advertências ao adversário – se forem com seus exércitos terão que fugir, tudo irão perder, irão temer, morrer e seu sepulcro será a Banda Oriental. Junto com as ameaças ainda há um questionamento: o que os fez sair de seus *quehaceres*, deixar seus filhos e mulheres para tentar conquistar terras alheias? O *cielito* faz alusão ao príncipe regente D. João VI e a princesa Carlota Joaquina, que tinham interesses em anexar a Banda Oriental ao domínio luso-brasileiro – o primeiro é um falastrão que nada conquistará, pois lutar contra os orientais é *diferente*, e à princesa se atribui a injúria e a fúria, qualidades nada nobres ou valorosas. Seguindo a diminuição do adversário, os portugueses são chamados de mentecaptos, desumanos, infelizes, alcoviteiros e parentes de maragatos.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Aqui se pode apenas inferir o significado do impropério comparando o termo maragato com seu uso no Rio Grande do Sul durante a Revolução Federalista (1893-1895). O termo maragato foi utilizado para designar os federalistas, partidários de Gaspar Silveira Martins, em sua maioria estancieiros da região da campanha riograndense, fronteira ao Uruguai e Argentina. Entre os quais destacam-se os irmãos Gumercindo e Aparicio Saravia, caudilhos que lideraram grupos armados, *las montoneras*, em ambos os lados da fronteira na virada do século XIX para o XX. O termo maragato era usado de forma pejorativa pelos republicanos rio-grandenses para designar seus inimigos que haviam se exilado na Uruguai e de lá organizavam um exército para invadir o Rio Grande do Sul, tal como um exército estrangeiro. Esse termo acabou sendo incorporado pelos rebeldes que, junto com o lenço vermelho, passou a ser uma forma de identificação dos federalistas.

Por fim, insufla os orientais valentes – *van con bolas*, ou seja, com o instrumento usado pelos *gauchos*, as boleadeiras, termo que pode significar também valentia, coragem, destemor, associado com a expressão *bolas*, testículos, colhões - a derrotar os portugueses assim como Pedro Antonio de Ceballos, ou como ironiza o *cielito*, *D. Pedro Cebolas* o fez, numa alusão ao Vice-rei do Prata no período colonial, que invadiu o Brasil meridional em 1777. De forma geral, pode-se observar que tal discurso presente no *cielito* serve como manifesto contra a presença lusitana na região, reforçada após a chegada da corte no Brasil em 1808.

Para boa parte da crítica sobre a literatura *gauchesca*, Hidalgo inaugurou o gênero e serviu como norte criador para boa parte do que foi posteriormente produzido. Os artifícios que Hidalgo utilizou para compor suas poesias foram usados por outros poetas, mesmo que com objetivos diferentes. Fez poesia para o *gaucho*, escrevendo como se fosse um *gaucho* – o que demonstra uma estratégia que será apresentada a seguir sobre o propósito político da poesia *gauchesca*, de comunicar e passar uma mensagem ou discurso como interlocutor legítimo do grupo ao qual se dirigia. Para isso apresentar-se como um igual emprestava autenticidade à palavra enunciada. Hidalgo era intelectual urbano, homem letrado, e usava um artifício que foi amplamente usado por poetas que o precederam na *gauchesca*: ao iniciar um *cielito* atribuía os versos a um homem simples, do campo, que seria o narrador dos fatos versados, tal como aparece no *Cielito Patriótico IV – que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú*.<sup>43</sup>

No me neguéis este día  
Cuerditas vuestro favor,  
Y contaré en el Cielito  
De Maipú la grande acción.

Cielo, cielito que sí,

---

Sobre a origem do termo existe uma versão que aponta para uma região da Espanha denominada *maragatería*. O povo dessa região ibérica teria costumes “condenáveis”- vagabundos e ladrões de gado - e seriam considerados como uma espécie de ciganos - talvez daí o caráter pejorativo do termo *maragato*. No Uruguai, esse termo pode ter sido usado ainda no início do século XIX para denominar os habitantes da cidade de *San Jose*, que fora colonizada por espanhóis advindos de uma comarca chamada *Maragatería*, região da Extremadura - área fronteira entre Espanha e Portugal. Os colonos que viviam nessa região acabaram sendo denominados *maragatos*, carregando o caráter negativo do termo.

No caso do *cielito* de Hidalgo, pode-se inferir que essa denominação teria o mesmo aspecto negativo que carregava no Rio Grande do Sul - o inimigo seria ladrão, vagabundo, vil, arredio, assim com supostamente seria o povo da *maragatería* e seus descendentes. Sobre a possível origem do termo *maragato* no Rio Grande do Sul. Ver: ORNELAS, Manoelito. *Gauchos e Beduinos: origem étnica e formação social do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: José Olympio. S/D.

<sup>43</sup> VISCA, pp. 23-28.

Cielito de Chacabuco,  
Si Marcó perdió el envite  
Osorio no ganó el truco.

(...)

Pero ¡bien *ayga* los indios!  
Ni por el diablo aflojaron,  
Mueran todos los gallegos,  
Viva la Patria, gritaron.

(...)

Cielito, cielo que sí,  
Americanos, unión,  
Y díganle al rey Fernando  
Que mande otra expedición.

Ya españoles, se acabó  
El tiempo de un tal Pizarro,  
Ahora como se descuiden  
Les ha de apretar el carro.

A diferença entre Hidalgo e outros poetas da *gauchesca* era que seu compromisso com a população pobre, expresso em sua poesia, estava diretamente vinculado ao processo de independência da Banda Oriental e, principalmente, ao projeto revolucionário de José Artigas. Nesse projeto, o *gaucho* não era apenas um miliciano a serviço de seu caudilho em uma *montonera*, mas o principal beneficiário das mudanças pretendidas por Artigas.

### 1.1.2 A *Gauchesca* durante a Guerra Civil

Ayestarán identifica dois períodos de produção da poesia *gauchesca* no século XIX. O primeiro momento, inaugurado por Hidalgo tem como marco o processo de Independência e as posteriores guerras civis.<sup>44</sup> Nesse momento, a poesia teria caráter eminentemente político, primeiro como discurso de mobilização dos *gauchos* de Artigas, depois como arma de facções políticas rivais, chegando ao auge com o fim da Guerra Grande (1839-1851). Os grandes nomes desse período, além de Hidalgo, seriam Hilário Ascasubi e Manuel de Araucho. O segundo período se difere do primeiro pela perda da funcionalidade estrita da *gauchesca* como arma política e de sua elevação como categoria artística, com Estanislao del Campo e sua obra *Fausto*, com Antonio Lussich e seu livro

---

<sup>44</sup> AYESTARAN, p. 13.

*Los Três Gauchos Orientales* e, sobretudo, com José Hernandez e o *Martin Fierro*.<sup>45</sup> Se no primeiro período da *gauchesca* o destinatário do discurso ainda era protagonista dos movimentos de independência e guerras internas, e a poesia era arma de combate político, no segundo momento presencia-se o ocaso do *gaucho*. Derrotado junto com o projeto artiguista e usado como combatente tanto por *unitários* como por *federales* durante o período das guerras civis, o *gaucho* fica a margem dos projetos das nascentes nações platinas. Nesse período, a *gauchesca* se torna um libelo de denúncia social da marginalização e do fim do *gaucho*, mas também assume um caráter nostálgico, de evocação de um passado idealizado que já não existe mais.

A utilização da *gauchesca*, durante o século XIX, atendeu a distintos propósitos literários, políticos e ideológicos. Tal literatura foi produzida por setores da intelectualidade rioplatense com objetivos específicos e, para compreender sua importância deve-se perguntar quem escreveu os poemas, por que e para que(m) os compuseram e que princípios os motivavam.<sup>46</sup> Hidalgo, como outros poetas da *gauchesca*, era um intelectual urbano e escreveu sua obra em consonância com os acontecimentos políticos e sociais de seu tempo. Estes intelectuais se inseriram, até mesmo se engajaram, tanto no processo de independência do antigo Vice-reino do Prata como na posterior construção dos Estados nacionais platinos. Dentro desse processo, ocorreu a busca pelas formas artísticas de representar as recém-criadas nações - tentativas de produzir uma literatura consoante à estruturação dessas nações em formação. Essa construção, por sua vez, estava entrelaçada às disputas entre os diferentes grupos sociais e projetos políticos. E a intelectualidade rioplatense não estava alheia:

En el comienzo de las nuevas patrias desgajadas del virreinato español del Plata, los integrantes del escaso pero capacitado equipo intelectual existente enfrentaron los problemas característicos de la función del escritor: ¿cómo producir? ¿qué géneros y con qué rasgos artísticos? ¿qué vías utilizar para llegar a sus lectores o a sus auditores? ¿qué grupos alcanzar con la creación artística o intelectual? Todos estos puntos fueron considerados y para cada uno se propusieron múltiples soluciones tratando de investigar su efectividad (...) Lo característico de ese período fue un tanteo de orientaciones, transitando diversos caminos (...) La norma era buscar y optar. Los escritores se vieron abocados a opciones

<sup>45</sup> LUSSICH, Antonio. DEL CAMPO, Estanislao. HERNANDEZ, Jose. *Tres Poemas Gauchescos: Martín Fierro, Fausto, Los Tres Gauchos Orientales*. Buenos Aires: Ed. Clarín, 2001.

<sup>46</sup> RAMA, Angel. *Poesia Gauchesca*. Prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977, p. X.

literarias urgentes, como se veían abocados en otros órdenes de la vida, desde la política hasta la economía o las actividades militares.<sup>47</sup>

Entre as preocupações dos intelectuais rioplatenses, uma das mais importantes estava nas vias de comunicação para chegar ao público, e qual era esse público o qual se queria alcançar. Essas duas premissas nortearam as intenções dos poetas gauchescos, principalmente no que refere a eleição do público receptor da mensagem que queriam transmitir: “*La fundamental y básica opción que hicieron los gauchescos, la que habría de regir su estética y su poética (aunque menos y no siempre su ideología) y la que permite que hoy los agrupemos en un vasto movimiento, fue la del público. Eligieron dirigirse a un determinado público, adecuando a esa opción los distintos aspectos de mensaje literario*”.<sup>48</sup> A mensagem tinha, portanto, receptor definido pelos intelectuais – a população rural da região do Rio da Prata. Mas como apresentar tal mensagem ou discurso a esse público? A estratégia, inaugurada por Hidalgo, seria característica básica de todo o movimento posterior da poesia gauchesca:

Revisando sus diversos componentes, observaremos que en la poesía de Hidalgo los tres - el aparente emisor del mensaje, el contexto o referente sobre el que se cuenta y canta y el destinatario del producto – son visiblemente el mismo gauchos. Aún más (...) las obra se construye sobre un diálogo que hace del mensaje una comunicación aparentemente autónoma e internamente abastecida, entre un gauchos y otro gauchos, sin que entonces se haga evidente, como en los “cielitos” u otras composiciones, que el emisor pretentidamente gauchos se dirige a un receptor ajeno al texto y obligadamente gauchos.<sup>49</sup>

Essa literatura é “falada” quase sempre por um *gauchos* – o transmissor da mensagem - que fala de *gauchos* – o tema da mensagem - a outros *gauchos* – o receptor. Tal recurso serviu aos propósitos dos poetas de maneira eficiente: falar para os *gauchos* como se o poeta também fosse um *gauchos* ou vivesse entre eles. Esse público procedia de um estrato social que era distinto do estrato dos escritores - podiam ser os *gauchos* que integravam os exércitos das lutas de independência no início do século XIX; pelas *montoneras* das facções rivais que se enfrentaram durante as guerras civis posteriormente; pelos *gauchos* já desarmados que começaram a migrar para os subúrbios das capitais

<sup>47</sup> RAMA, p. XII-XIII.

<sup>48</sup> Ibid., p. XIII.

<sup>49</sup> Ibid., p. XIII.

platinas ou pela população rural em geral que fora derrotada pelo projeto econômico liberal das oligarquias *ganaderas*. Os “*esparcidos por el campo, por los pueblos, por los suburbios orilleros (...) Ese público reflejaba a una mayoría de la población rioplatense, de procedencia rural, formada en la vena analfabeta de la cultura tradicional*”.<sup>50</sup>

Da mesma forma que se pode identificar um público específico que foi destinatário da poesia *gauchesca*, seus objetivos políticos e enquadramento ideológico ficavam igualmente evidentes na medida em que os produtores desse cancionero estavam vinculados a determinados grupos ou programas políticos. Assim, as produções literárias podiam variar de acordo com determinado momento político ou com os grupos sociais que tinham interesse em usar essa poesia para seus fins. Porém, sempre ficavam visíveis as posições políticas e sociais presentes nessa literatura. Como aponta Rama, a *gauchesca* raramente foi a “voz” dos menos favorecidos, dos marginalizados, podendo muitas vezes servir aos interesses de grupos dominantes, de setores da elite que buscavam o apoio popular para sua causa. Se na época de Hidalgo a *gauchesca* fora a forma de mobilizar os *gauchos* em uma luta em que eles eram protagonistas, não se pode afirmar o mesmo para o restante do século XIX. Exemplo disso foi o cancionero produzido no tempo de Juan Manuel de Rosas, na Argentina.<sup>51</sup> A *gauchesca* nesse período foi utilizada tanto pelos *federales*,<sup>52</sup> partidários de Rosas, como propaganda e crítica aos *unitários*, inimigos políticos do governador de Buenos Aires, como por estes últimos.

A poesia *gauchesca* na Argentina *rosista* tinha a finalidade de propagandear as façanhas, evocar os heróis, provocar o inimigo, denunciar os abusos e violências de ambas

---

<sup>50</sup> RAMA, p. XIV.

<sup>51</sup> Juan Manuel de Rosas (1793 – 1877) foi governador da província de Buenos Aires entre 1829 e 1832, quando renunciou, e novamente nomeado governador em 1835, sendo deposto em 1852. Os conflitos entre seus partidários, os *federalistas*, e o grupo político rival, os *unitários*, foram frequentes no período. Ambos os grupos representavam as frações das oligarquias provinciais e da elite mercantil bonaerense que disputavam o poder na região. Rosas governou a província contando com apoio de boa parte da população pobre de Buenos Aires – negros, mestiços, *gauchos*. Sua base de apoio político, no entanto, vinha do setor pecuário da província de Buenos Aires e do *litoral*. Apesar da defesa do federalismo, seu projeto centralizador estava baseado na proeminência econômica de Buenos Aires sobre as demais províncias da Confederação Argentina. No entanto, sua interferência no Prata, sobretudo no Uruguai, onde apoiou o líder *blanco* Manuel Oribe, feriu o interesse luso-brasileiros e dos uruguaios do partido *colorado* liderados por Fructuoso Rivera. Os desdobramentos dos conflitos entre ambos os grupos, *unitários* e *colorados* por um lado, *federales* e *blancos*, por outro, resultou na Guerra Grande (1839-1851). Rosas foi derrotado em 1852, quando o general Urquiza, governador da província de Entre Rios, com apoio das tropas brasileiras, invadiu Buenos Aires. Rosas foi deposto, exilando-se no exterior, onde faleceu.

<sup>52</sup> Ver: VIGNOLO, Griselda. *Cancionero Federal*. Buenos Aires: Crisis, 1976.

as facções políticas. Nos folhetos impressos avulsos e nos jornais e periódicos dos grupos a disputava se travava no plano político e ideológico. O escasso aparato intelectual das nascentes nações platinas, como já citado, se encontrava sob a necessidade de produzir uma literatura que pudesse representar as ideias e os projetos de nação dos setores dominantes da sociedade rioplatense – a opção da *gauchesca*, portanto, se insere dentro dessa preocupação. Segundo Becco, tal era o objetivo de escrever com elementos simples, usando as palavras e a forma de se comunicar dos *gauchos*, pela facilidade em ser entendido e escutado, de parecer autêntico utilizando uma linguagem que pode ser assimilada sem dificuldade. Apesar dessa característica comum, Rama percebe diferenças no uso da *gauchesca* do período artiguista de Hidalgo e dos poetas do período *rosista*:

La producción gauchesca del período rosista es buena demostración de la discordancia que puede manifestarse entre la opción de un público popular y la ideología. Sobre todo sirve para corroborar la posición dual que ocupó el escritor, ese margen de libertad por el cual tanto podía responder a las demandas reales y urgentes de público al cual hablaba (el ejemplo casi candoroso es Hidalgo) como podía actuar al servicio de un grupo social distinto (aquel al cual pertenecía u otro superior a él que arrendaba su talento) cuya ideología trasladaba, mediante formas literarias persuasivas, al sector inferior o sometido (...) el motor que puso en funcionamiento la opción de un público al que hablar (o su invención, como dijimos) es de naturaleza ideológica.<sup>53</sup>

Seguindo o raciocínio de Rama, os autores que buscaram tal opção – de natureza ideológica - tanto por vínculos de pertencimento a determinado grupo social quanto por dependência a tais grupos - tinham por objetivo dispor do apoio de outros setores da sociedade aos projetos políticos das oligarquias e de sua legitimação no poder.

Os poemas exaltavam o *restaurador* Rosas o *Partido Federal* como artífices da emancipação e construção da Argentina. Apontavam a inveja alheia, demonstravam que os opositores não passavam de pessoas que não entendiam a grandeza histórica do processo em que estavam inseridos. O tom de galhofa para insuflar o conflito – presente na poesia de Hidalgo – é seguido na *gauchesca* do período:

Cielito, cielo cielito,  
Cielito del Restaurador,  
Por más que la envidia brame

---

<sup>53</sup> RAMA, p. XVI.

Él es nuestro salvador.  
 En los fastos de la historia  
 De nuestra emancipación,  
 Se leera con entusiasmo:  
 Rosas y Federación<sup>54</sup>

Cielito, cielo que si,  
 Cielito y sigan las danzas  
 Hasta ver los unitários  
 En la punta de las lanzas  
 (...)  
 Que viva el Restaurador  
 Y los Federales fieles,  
 Revienten los unitários  
 Echando bofes y hieles<sup>55</sup>

O uso da *gauchesca* pelos *unitarios* foi da mesma forma que para *federales*, instrumento de denuncia e combate. Hilario Ascasubi, perseguido por Rosas, exilado em Montevideú e protegido pelo governo de Fructuoso Rivera, escreveu poesias que denunciavam o autoritarismo de Rosas e as circunstâncias políticas de sua época.<sup>56</sup> Perseguido em seu país, começa a escrever sob o pseudônimo de Paulino Lucero - *nombre entrador y familiar entre criollos. Muchos años vive acompañado de gauchos, y así piensa y utiliza sus mismas fuentes del habla.*<sup>57</sup> Ascasubi, usando a poesia *gauchesca* responde e contesta o chamado *federal* à população pobre de Buenos Aires – *los morenos* – dialogando com esse público. Dois projetos políticos distintos, duas facções em guerra civil tendo a

---

<sup>54</sup> *Cielito del Restaurador*. Cielito escrito por autor desconhecido, incluído em folheto contendo sonetos e outras poesias: *Homenaje de la imprenta del estado al restaurador de las leyes, brigadier general dn. Juan Manuel de Rosas el día de su instalación en el mando supremo de la Provincia, Buenos Aires*. 13 de abril de 1835. Rosas se intitulava como *El Restaurador de las leyes*. In: BECCO, Horacio. *Cielitos de la patria*. Buenos Aires: Plus Ultra, p. 135.

<sup>55</sup> *Cielito compuesto por un campesino federal* (autor desconhecido, 1839). Ibidem, p. 146.

<sup>56</sup> Sobre poesia política *gauchesca* no Rio Grande do Sul temos a obra escrita por um adversário político de Borges de Medeiros que utilizou o pseudônimo de Amaro Juvenal para publicar *Antonio Chimango*, uma feroz crítica ao governo de Borges de Medeiros e do Partido Republicano do Rio Grande do Sul nas primeiras décadas do século XX. Ver: JUVENAL, Amaro. *Antônio Chimango: poemeto campestre*. 23. Ed. Porto Alegre: Martins, 1986.

<sup>57</sup> BECCO, p. 17.



poesia política como elo comum: a *gauchesca* cumpriu função ideológica de propagação dos interesses de tais grupos:

Cielito, cielo, y más cielo,  
Cielito 'e la despedida,  
Muera Rosas y seremos  
Libres por toda la vida!<sup>58</sup>

Sem entrar na questão no alcance social e estético da *gauchesca*, o gênero se estabeleceu na confluência entre uma cultura popular e outra erudita, baseada na disputa pela voz do *gaucho* e o apoio que os setores letrados buscaram angariar destes grupos. Feito isso, o *gaucho* não precisa mais atuar, deve se adequar ao projeto de nação realizado pelo grupo vencedor.

Nesse caminho, entre servir determinados grupos sociais e políticos com uma literatura que tivesse aceitação entre a população pobre e a iletrada e produzir essa mesma literatura para e por esses setores marginais se situavam os poetas da *gauchesca*. A opção por um público específico, o *gaucho*, atendia a uma motivação ideológica. Muitas vezes essa motivação não representou as demandas sociais ou políticas desse público, como se observou no caso do cancionero produzido nas guerras civis do Prata:

Es evidente que la opción del público ha respondido a una motivación ideológica previa y que ésta no tiene por qué ser, forzosamente, la que represente las demandas sociales o culturales de ese público al cual se dirige el poeta. Surge esa motivación ideológica en el período de la Independencia, cuando el grupo que orienta la lucha necesita del apoyo del estrato gaucho inferior y a través de Hidalgo lo integra ideológicamente al proceso revolucionario.<sup>59</sup>

A *gauchesca* teve vigência e perdurou como expressão literária das nascentes nações platinas. Por suas características – simplicidade, síntese poética, popularidade - ultrapassou limites regionais e temporais, tornando-se expressão da literatura rioplatense.

---

<sup>58</sup> *Cielito gaucho*, composto em Montevideu em fevereiro de 1843 por Hilario Ascasubi, unitário sob pseudônimo de Paulino Lucero. BECCO, p. 166.

<sup>59</sup> RAMA, p. XVIII.

### 1.1.3 A *gauchesca*, expressão da barbárie ou expressão literária nacional?

O projeto de nação das oligarquias agroexportadoras impôs a derrota dos grupos que defendiam o federalismo como modelo político para os países do Prata. A dicotomia da “civilização” contra a “barbárie” se estabeleceu como modelo dominante para a nação em formação, rechaçando tudo o que o *gaucho* e seu mundo significavam. A tese de Sarmiento apresenta dois mundos antagônicos que se contrapunham na Argentina – o campo “bárbaro” e atrasado e a cidade “civilizada” e moderna - o conflito entre eles impedia o desenvolvimento e o progresso da nação. Para desenterrar o país, seria necessário acabar com a herança deixada pelas estruturas políticas arcaicas vindas do passado colonial, pelo europeu ibérico, considerado decadente se comparado com o europeu do norte, pela mestiçagem resultante da mescla entre esse europeu ibérico, o habitante autóctone americano e o africano, bem como acabar em última instância com a cultura e a sociedade resultante deste processo – o *gaucho* e seu mundo. Como um mal a ser extirpado em nome do progresso e da civilização que deveria ser implementada no país, Sarmiento atribui ao *gaucho* características que atrasavam a sociedade argentina: inferior por ser mestiço, não tinha caráter, era avesso ao trabalho, vago, rude, violento. A tese de Sarmiento se expressava a partir do antagonismo entre duas faces de uma mesma sociedade – o *gaucho* bárbaro e selvagem deve dar lugar ao argentino europeizado, urbano, cosmopolita – levando a sociedade a um patamar civilizatório superior<sup>60</sup>.

Já Hernández, através do “*Gaucho Martin Fierro*”, faz denúncia à repressão, às duras leis do Estado “moderno”, as desigualdades sociais trazidas pela “civilização” - uma antítese ao modelo de Sarmiento. O *Fierro* seria o pária de uma sociedade que não tinha mais lugar para ele: um peão agregado, que vivia com mulher e filhos nos limites de uma grande estância, convocado de forma obrigatória a lutar nas campanhas contra os indígenas da região da *pampa*. Ao desertar, *Fierro* se torna um fora da lei, perseguido pelas forças policiais: sem casa, trabalho ou família, vaga pela *pampa* fugindo das autoridades. O fim da vida *gaucha* resultava da modernização das relações de produção no campo, da nova organização política da Argentina após a vitória dos *unitarios* em 1852. Moldada a partir dos padrões de civilização ocidental europeia, a nova nação argentina não tinha mais

---

<sup>60</sup> SARMIENTO. Op. cit.

espaço para o *gaucho*. O *Martin Fierro* demonstra a outra face da construção dessa nação moderna – a violência, o autoritarismo, o descaso que a civilização que se impõe tem contra a população rural. Bárbaros não são os *gauchos*, afirma Hernández, mas quem os persegue e reprime; tampouco selvagens ou criminosos, mas sim vítimas de um projeto nacional excludente.

Sarmiento e sua dicotomia civilização contra barbárie; Hernández como porta-voz do *gaucho* que denuncia a barbárie da civilização, no entanto, encaravam seu trabalho literário da mesma forma - a pena e a tinta eram armas a serviço de uma causa ou de um projeto. E tanto Hernández quanto Sarmiento tinham consciência do poder das palavras e de seu uso:

La literatura, para ellos, era un arma, un instrumento de sus ideologías, convicciones y temperamentos (...) El *Martin Fierro* es tanto una proyección literaria de su preocupación política como de su personalidad; una metáfora, al fin, de la realidad que Hernández puede totalizar en el poema. En Sarmiento, a la vez, esta imagen entronca con su proyecto político-literario: mostrar a sus aliados y enemigos la alternancia civilización y barbarie que, desde su punto de vista, polariza la grandeza y la miseria del país que interroga. “Barbaro” lo llama Hernández a Sarmiento (...) Y se pregunta cómo en nombre de la civilización, de la educación y la cultura, pueden alentarse crímenes como el que termina con la vida del caudillo Angel Vicente Peñaloza. Y “bárbaro” lo llama Sarmiento al caudillo en el que ve una imagen típica del jefe de tribu (...) Para él, Peñaloza, el Chacho, es un inequívoco arquetipo de la barbarie. Coherente con su pensamiento, con su decisión de “no ahorrar sangre de gauchos”, celebrará la muerte del caudillo.<sup>61</sup>

Em sua defesa de Peñaloza<sup>62</sup>, da mesma forma que com o *Martín Fierro*, Hernández se assume como porta-voz do *gaucho* – defende Peñaloza como o *gaucho* indomável que o

<sup>61</sup> ORGAMBIDE, Pedro In: HERNÁNDEZ, José & SARMIENTO, Domingo F: *Vidas del Chacho*. Ed: Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1973, p. 10.

<sup>62</sup> Angel Vicente Peñaloza (1798-1863), *el Chacho Peñaloza*: estancieiro e liderança política, da província de La Rioja, norte argentino. Liderança militar, com influência nas regiões de Catamarca e La Rioja, centrava seu poder junto a população rural do norte. Federal, aliou-se a Facundo Quiroga contra as forças *unitarias* e seu projeto liberal centralizado na supremacia do porto de Buenos Aires sobre as demais províncias. Comandando *montoneras* desde o norte contra as tropas *unitarias*, Peñaloza representava os interesses das províncias do norte argentino contra o centralismo bonaerense. Participou de campanhas contra os exércitos *unitarios*, e a partir de 1863 comandou um levante nas províncias de La Rioja, Catamarca, San Juan e Mendoza. Após ser derrotado em San Juan, suas forças foram dizimadas pelas tropas de Sarmiento, e Peñaloza se refugiou no interior, em Los Llanos, onde foi morto, após um cerco. Segundo Sarmiento, Peñaloza morreu ao resisitir ao cerco. Hernández denunciou o assassinato de Peñaloza, afirmando que ele fora executado pelas forças *unitarias* após se entregar. A cabeça de *Chacho* Peñaloza foi cortada e exposta

Fierro representa na poesia. O personagem histórico e o personagem literário se tornam mitos que sobrevivem ao tempo e ao espaço – significavam uma forma de viver que milhares de homens se identificavam e que estava sendo brutalmente destruída. Ao escrever sobre a morte do caudilho Peñaloza, Hernandez daría voz a uma multidão marginalizada. A vida e a morte do *Chacho* era o símbolo do menosprezo que a cidade tinha pelo *gaucho* pobre, mestiço, interiorano.<sup>63</sup> Hernández como *federal*, defensor da *Confederación*, representava no plano social e político a irrupção das províncias contra o projeto centralizar dos *unitarios* – projeto que para ele era tão violento e subversivo quanto a “barbárie” das montoneras de caudilhos como Chacho Peñaloza.<sup>64</sup> Sobre a morte do Chacho, assim escrevia em tom de denúncia Hernández:

Los salvajes unitarios están de fiesta. Celebran en estos momentos la muerte de uno de los caudillos más prestigioso, más generoso y valiente que ha tenido la República Argentina. El partido federal tiene un nuevo mártir. El partido unitario tiene un crimen más que escribir en la página de sus horrendos crímenes. El general Peñaloza ha sido degollado (...) acaba de ser cosido a puñaladas en su propio lecho, degollado, y su cabeza ha sido conducida como prueba del buen desempeño del asesino, al bárbaro Sarmiento.<sup>65</sup>

Hernandez, hábil com a pena, retrata a *muerte del Chacho* como um crime vil contra a própria nação. O caudilho se tornava mártir de uma causa, e a barbárie da civilização se impunha mais uma vez com violência e intolerância. O processo de formação do Estado nacional argentino se consolidava e enquadrava o *gaucho* como elemento servil e prestativo – o peão de estância. Apenas na virada do século XIX para o XX o *gaucho* ganha outro *status* – simbólico - e se torna um dos ícones nacionais.

No Uruguai, o processo de formação do Estado nacional teve características próprias: a constituição de 1830, de matriz liberal, estabeleceu um regime republicano e unitário contrário tanto ao conservadorismo absolutista como ao igualitarismo social da época de Artigas. Ao longo do século XIX, o nascente Estado uruguaio foi controlado e disputado pelas frações da elite agropastoril e mercantil representadas politicamente pelos

---

publicamente na praça de Olta, em San Juan. Ver: GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Caudillos e "montoneros" de La Rioja: sociedade e discurso (1862-1867)*. 1990. 249 f.

<sup>63</sup> ORGAMBIDE, p. 15.

<sup>64</sup> Ver: NUÑEZ, Angel & VIGNOLO, Griselda. *Cancionero Federal*. Buenos Aires: Crisis, 1976, pp. 53-59.

<sup>65</sup> HERNANDEZ, Jose. *Vidas del Chacho*. Buenos Aires. 1973, p. 19.

partidos *Blanco* e *Colorado*, respectivamente. Ambos os grupos buscavam apoio e recrutavam para suas facções a população da campanha, reivindicando para si o papel de construtores do projeto nacional. Ficou excluída da vida política a maioria da população, principalmente os grupos anteriormente contemplados no programa agrário de Artigas. Para Torres, o esquecimento das demandas dos pobres fez com que os marginalizados, vistos como a barbárie, irrompessem violentamente contra o novo Estado, que impunha, também com violência, a modernidade e o liberalismo – o conflito entre essas duas culturas marcou permanentemente a vida da república. Essa irrupção contra a imposição de uma nova ordem explica apenas em parte a atuação dos caudilhos como lideranças políticas de grande influência sobre a população rural uruguaia até pelo menos o início do século XX. No Uruguai, a constituição de um Estado moderno e poderoso foi uma articulação das classes altas urbanas e rurais e dos investidores estrangeiros. As elites do País impulsionaram o Estado no sentido de ocupar áreas onde o capital privado não podia ou não tinha interesse em investir – transporte, obras de infraestrutura, energia, educação, setor financeiro e crédito.<sup>66</sup> E foi o Partido *Colorado* que levou a cabo a ampliação e consolidação estatal como elemento impulsionador das atividades econômicas e da organização burocrática e administrativa do país. Enquanto o Partido *Colorado* se mantinha no poder sobretudo com o apoio das camadas médias urbanas, o Partido *Blanco* obtinha apoio da população rural dos departamentos fronteiriços, mais distantes da influência do governo *colorado* em Montevideo.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> NAHUM, Benjamin. *Breve Historia del Uruguay Independiente*. Montevideo: Banda Oriental, 2003, p. 55.

<sup>67</sup> Tal situação criava uma dualidade de poder, e o equilíbrio das forças dependia da capacidade de negociação dos líderes políticos de ambos partidos. Nem sempre esse equilíbrio podia ser negociado e as tentativas de insurreição se davam no marco das lutas políticas denominadas *patriadas* pelos partidários *blancos*. Tais insurreições ocorreram em 1870-72, depois em 1897 e em 1904, quando o caudilho *blanco* Aparício Saravia liderou cerca de 15 mil homens pela campanha uruguaia sob o lema *aire libre y carne gorda*. O poder de mobilização de caudilhos como Saravia tinha razões econômicas, políticas, sociais e culturais. A modernização da exploração pecuária tinha criado desocupação tecnológica, marginalizando antigos peões e agregados que ficaram sem suas antigas atividades. O latifúndio e o cercamento dos campos também deixava a população rural pobre com poucas possibilidades de ocupação. A essa situação uniam-se a divisa partidária e a convocação para lutar ao lado do líder, admirado por suas habilidades e virtudes *gaúchas*. Saravia comandou a Revolução de 1904 até ser ferido de morte pelas forças do governo, mais bem preparadas e com mais recursos que os revoltosos. Com a derrota do último caudilho, o Estado liberal consolidou seu poder e centralizou as ações político administrativas na capital do País. Os departamentos do interior continuaram influenciados pelos *blancos*, mas estes já não tinham mais força política nem recursos financeiros para fazer a luta armada contra poder do governo central. Sobre o processo das lutas políticas no Rio Grande do Sul e no Uruguai na segunda metade do século XIX ver: CHASTEEN, John. *Fronteira Rebelde: a vida e a época dos últimos caudilhos gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 2003.

O surgimento da república foi também o da literatura nacional como instituição destinada a legitimar a nação.<sup>68</sup> Mas essa literatura vai olvidar a *gauchesca*, obra de poetas incultos ou ligados a expressão da barbárie. A literatura consolidará a imagem de uma nação que almeja ser culta, letrada, acadêmica – traços que as elites buscavam reivindicar para si e para seu projeto nacional. A cultura letrada e urbana se converte em representante da nação em sua totalidade<sup>69</sup>.

Andrés Lamas, um dos ideólogos mais influentes na política platina no século XIX, artífice do sistema de alianças que derrubou Rosas e definiu o mapa político do Estado uruguaio, foi o responsável por desenvolver duas teses capitais que influíram na conformação da identidade nacional. A primeira tese foi desenvolvida em *Apuntes históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel de Rosas contra la Independencia de la República Oriental del Uruguay*, em artigos publicados para o jornal El Nacional de Montevideu, em 1845, e recompilados em livro no ano de 1849.<sup>70</sup> A tese estabelecia o entendimento dos conflitos do período como manifestação de uma luta que se manifestava no plano da política, das ideias e da literatura a partir de dois modelos: o colonial, expresso no *rosismo*, e o moderno propagado pelo ideal liberal. Como Sarmiento no *Facundo*, Lamas contrapõe os dois modelos - um colonial e atrasado, e outro moderno, liberal e civilizador, que lutam entre si. Essa luta seria a causa dos extremismos revolucionários e do radicalismo e da violência entre os grupos políticos, e seriam motivo do “atraso” do país. Caberia ao Estado o apaziguamento entre os bandos a partir da implementação do segundo modelo de sociedade: civilizada, culta, europeizada, liberal.

Na segunda tese, Lamas, em sintonia com o debate que acontecia em outros países do continente no mesmo período, defendia a necessidade de formulação de uma cultura e imaginário nacionais para o jovem país. A tese procurava demonstrar a preocupação de Lamas com a emancipação cultural da nação, entendida como fundamental para romper com o passado colonial e construir o novo país, presumindo o desenvolvimento de uma literatura nacional, de um pensamento e de um imaginário nacional. Os meios para construção de tal imaginário social, que pudesse aglutinar um corpo social frágil, no

---

<sup>68</sup> TRIGO, Abril. *La Republica Romántica al Servicio de la Imaginación Nacional*. In: In: ACHUGAR, Hugo: *Uruguay : Imaginarios Culturales*. Montevideo: Trilce, 2000, p. 161.

<sup>69</sup> TORRES, p. 137.

<sup>70</sup> LAMAS, Andres. *Apuntes históricos sobre las agresiones del dictador argentino D. Juan Manuel de Rosas contra la Independencia de la República Oriental del Uruguay*. 1849.

entendimento de Lamas, eram a história e a literatura.<sup>71</sup> No segundo caso, referente ao papel da literatura, defendia que era necessário estabelecer um modelo próprio que contribuísse para configuração de uma sociedade e para a constituição de sua identidade nacional. No caso das jovens nações, a literatura deveria servir para conformar sua construção e legitimá-la diante da sociedade. Lamas argumentava que a origem das nações estava envolta em uma aura poética, e na sombra desta se encontra sempre um bardo religioso ou guerreiro, cantor primeiro do sentir nacional que, no caso uruguaio, remontaria ao período das lutas pela independência. Seguindo seu raciocínio, os cantares transmitidos pela tradição oral ou escrita eram as primeiras páginas da história, fruto das primeiras tentativas de criação de um imaginário e de uma identidade nacional.

Foi o poeta Alejandro Margariños Cervantes quem primeiro romantizou o *gaucho* – como figura representante da nação – em *Caramuru*,<sup>72</sup> datada de 1848, novela histórica com características típicas do romantismo do XIX: personagens caracterizados pela polarização, visão histórica teleológica e redentora, relação com a ideologia dos grupos dominantes, participação na formação discursiva da nacionalidade. Nessa obra, o autor, ao compor a figura do caudilho Amaro-Caramuru faz a síntese do conflito “civilização – barbárie” de um modo em que o “bárbaro” representa não apenas o selvagem e rude mas também e, principalmente, o autóctone, o telúrico e o nacional-popular.<sup>73</sup> Ele representa a união entre o homem civilizado – europeu – e o bárbaro – indígena – mas não é um nem outro. O traço romântico se revela na linguagem culta da obra que, apesar de falar de *gauchos*, o faz para um público – urbano e europeizado – pouco habituado com expressões e com o cotidiano rural. Assim, o estilo narrativo se vale da descrição exótica da vida do *gaucho* e das paisagens campestres. A obra, no entanto, não faz parte da literatura *gauchesca*, que terá em Antonio Lussich e sua obra *Los Tres Gauchos Orientales*<sup>74</sup> (1872) um antecessor, segundo Jorge Luis Borges, do *Martin Fierro* no gênero da *gauchesca*.

Com o triunfo das oligarquias e dos projetos liberais, afastadas as facções que representavam a “barbárie” na vida política nacional, estabilizadas as nações após décadas de guerras internas e externas, se tornava possível construir as identidades nacionais sob

---

<sup>71</sup> TRIGO, p. 164.

<sup>72</sup> MARGARIÑOS CERVANTES, Alejandro. *Caramuru*. S/D.

<sup>73</sup> TRIGO, p. 169.

<sup>74</sup> LUSSICH. Op. cit.

novas bases, revisando e remodelando o passado de acordo com a imagem que os grupos dominantes tinham de si e das nações. Do *gaucho* selvagem e bárbaro de Sarmiento ao rebelde e oprimido de Hernández, dois arquétipos antagônicos do homem rural rioplatense, soma-se um terceiro modelo. A síntese de ambos os modelos seria o *gaucho* que toma voz na obra de Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*,<sup>75</sup> um peão de estância “domesticado” que mantém a sabedoria do campo, seu orgulho e dignidade de homem simples, mas sabe seu lugar na nova sociedade argentina.<sup>76</sup> No máximo cultivava nostalgicamente um passado remoto que não voltará mais, onde o *gaucho* era feliz e não sabia.<sup>77</sup> Leopoldo Lugones sintetiza essa visão romântica do homem do campo ao valorizar o *Fierro* e alçá-lo a condição de texto marco da argentinidade e símbolo literário nacional. A recuperação da obra e do *Fierro* como símbolo da nação se deu no marco da comemoração do centenário da independência nacional. Lugones, crítico do aluvião imigratório que chegava a Argentina, buscava no passado, na herança hispânica e indígena, os elementos formadores da identidade argentina, e no *gaucho*, agora peão ou agregado, o símbolo da nação.

A partir da romantização do *gaucho* – símbolo da nação – e da *gauchesca* como expressão literária nacional – a poesia política se transforma em discurso sem ação – não provoca mais a convocação a luta – e a letra se converte em elemento legitimador e representativo da nação moderna. A nação era apresentada como homogênea, espaço de conciliação entre as classes e de subordinação perante o Estado.<sup>78</sup> Nesse processo modernizador, a representação da oralidade fica relegada a categoria *folclore*. A literatura *gauchesca* assume o caráter artístico apontado por Ayestarán, e o *gaucho* na virada do século XX se torna o símbolo nacional de dois países - tanto no Uruguai como na Argentina, a figura do *gaucho* e a literatura *gauchesca* são expressão da identidade nacional.

<sup>75</sup> Ver: GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 2.ed. crítica Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

<sup>76</sup> FIGUEIREDO, Joana Bosak de. *A tradução da tradição : gaúchos, guaxos e sombras: o regionalismo revisitado de Luiz Carlos Barbosa Lessa e de Ricardo Güiraldes* [manuscrito]. 2006.

<sup>77</sup> A nostalgia e a idealização do passado são elementos verificáveis em outros exemplares da literatura gauchesca. No Rio Grande do Sul, é o caso das obras de João Simões Lopes Neto. O autor usa como voz do gaúcho em suas obras o peão Blau Nunes, personagem que narra diversos contos e *causos* pitorescos da vida rural do Rio Grande do Sul no século XIX. Ver: LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos*. Porto Alegre: Novo Século, 2000.

<sup>78</sup> TORRES, p. 137.



#### 1.1.4 A *gauchesca* resiste ao século XX, já o *gaucho*...

As primeiras décadas do século XX foram marcadas por mudanças sócio-econômicas no Prata. Durante as três primeiras décadas do século, o Uruguai aumentou suas divisas como fornecedor de matérias-primas para os países da Europa – mais de 90% das exportações derivavam da pecuária, da venda de carne congelada e da lã para os mercados europeus. A instalação de indústrias, frigoríficos, o investimento em transporte e comunicação, sobretudo de capitais ingleses, o crescimento do comércio e dos serviços faziam do país um lugar atrativo para imigrantes vindos da Europa. Montevideú recebia milhares de imigrantes anualmente, que se estabeleciam na capital e mudavam o perfil populacional do país. No campo, a modernização e reorganização das atividades produtivas, como o cercamento dos campos, que garantia a propriedade privada da terra, a introdução de novas técnicas na agricultura e na pecuária, aumentaram concentração fundiária e tiveram como consequência o empobrecimento da população rural, o desemprego e o êxodo para os centros urbanos.

Milhares de indivíduos migravam para as cidades em busca de trabalho nas plantas industriais e nos setores de serviço e comércio, ocupando os bairros periféricos das cidades juntamente com os imigrantes que chegavam da Europa. Pelo censo montevidéano realizado em 1889, a cidade tinha 215.000 habitantes – o último censo de 1860 indicava 58.000 na capital - de um total estimado de 650.000 habitantes em todo país. O incremento populacional provocado pela imigração foi significativo, sendo que o número de estrangeiros na capital chegou a ser de 46% nesse ano. Em 1900, o segundo censo calculava em 936.000 o total da população uruguaia, com 288.000 habitantes em Montevideú, sendo que um 40% dessa composição era de imigrantes que se estabeleciam na capital. O crescimento provocado pela entrada maciça de imigrantes ainda era significativo no início do século XX - pelo terceiro censo nacional, realizado em 1908, a população no país havia chegado a 1.042.286 habitantes – a entrada de estrangeiros chegou a 110.000 pessoas em um único ano, declinando a partir da Primeira Guerra Mundial.

Tanto os excluídos do campo como os imigrantes que chegavam aos milhares pelos portos das capitais platinas formavam um contingente de trabalhadores não especializados, operários, pequenos comerciantes, biscateiros, buscando nessas cidades melhores condições

de vida.<sup>79</sup> Essa massa modificou o perfil social e político desses países - representavam setores sociais que começavam a se organizar buscando ampliar sua participação na vida política nacional. Os imigrantes compunham um mosaico de costumes e tradições que traziam de seus países, sua maioria da Europa. No porto e nas ruas da *Ciudad Vieja* montevideana, falava-se o castelhano, mas também o italiano, o basco, o catalão, o galego, o polonês, o iídiche, o francês, etc. Cultural e etnicamente heterogênea, a população urbana tinha de ser integrada a nação que se formava.

Da mesma forma, para a intelectualidade das primeiras décadas do século XX, pensar uma nação em transformação significava buscar os fundamentos e as origens desta – os elementos formadores da nacionalidade. E onde buscar esses elementos? Exatamente na figura do *gaucho* indômito e nos valores atribuídos a ele – valentia, altivez, cavalheirismo, sabedoria popular, resistência ao estrangeiro. O *gaucho* emergiu como símbolo da nação multicultural e étnica que surgia com a imigração, a urbanização e a industrialização. O discurso nacionalista ressaltou o passado do *gaucho* recuperando simbolicamente o renegado pampeano de sua extinção real. Segundo Archetti,<sup>80</sup> esse processo de reinvenção da tradição, de reivindicar o significado do *gaucho* como ícone de um nação jovem, urbana, diversificada cultural e etnicamente, era possível devido à importância que a literatura *gauchesca* havia conquistado desde o final do século XIX. A tradição, num país novo, em construção, tinha de ser imaginada em grande medida. Assim, a busca pelos símbolos nacionais passava pela criação em um passado imaginário, pela recuperação da vida no campo e da figura do homem pampeano como arquétipo do ser rioplatense.

Nessa nova formação social e cultural, as influências que vinham da Europa também eram múltiplas. Os ideários do anarquismo e do socialismo começaram a influenciar na organização operária da época, sobretudo entre os trabalhadores dos centros urbanos onde também se aglomeravam boa parte dos imigrantes oriundos do Velho Continente. Os socialistas e anarquistas organizaram os primeiros sindicatos e associações

---

<sup>80</sup> ARCHETTI, Eduardo P. *O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina*. Mana vol.9 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2003. Acessado em 26/11/2009: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132003000100002&script=sci\\_arttextPrint version](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132003000100002&script=sci_arttextPrint%20version). ISSN 104-9313.

de trabalhadores<sup>81</sup> e fundaram um número considerável de periódicos<sup>82</sup> – meios comuns de divulgação do ideário e da organização das agremiações trabalhistas – que tinham valia para os setores letrados dos grandes centros urbanos acostumados a leitura e a imprensa. Mas também tiveram a preocupação de mobilizar a população que vinha do meio rural, iletrada e com costumes distintos dos imigrantes europeus. Exemplo disso foi o uso da música e da poesia *gauchesca* pelos anarquistas argentinos, como forma de dialogar com os setores da sociedade argentina advindos do meio rural.

Ao estudar o uso da pajada pelos anarquistas na Argentina, Hagemeyer aponta para o caráter contestador dessa poesia e sua difusão entre a população da campanha - aspectos que os anarquistas entendiam como importantes para divulgar sua ideologia.<sup>83</sup> Essa apropriação cultural, portanto, seria uma estratégia de aproximação entre o ideário anarquista e certas tradições e valores enraizados na população pampeana. A *payada*, expressão usada na Argentina e no Uruguai, ou pajada, termo utilizado no Rio Grande do Sul, é uma forma de poesia cantada, onde o declamador da poesia, denominado pajador, canta seus versos acompanhado de um violão ou guitarra espanhola. A pajada surgiu na região da campanha platina no final do século XVIII, ganhando importância durante o século XIX, junto aos processos de emancipação política e de formação das nações no Prata. A pajada adquiriu grande popularidade entre a população da campanha e os pajadores gozavam de certo prestígio por onde se apresentavam – galpões de estâncias, bailes, acampamentos, bolichos ou *pulperías* de beira de estrada. A improvisação e o tom de desafio dos versos fazem da pajada uma forma ideal para apresentar uma história ou *causo*, bem como de transmitir uma mensagem, uma opinião.

A pajada, forma poética e musical tradicional da cultura *gauchesca*, tem como característica discursiva a propagação de ideias e opiniões, *não se trata de um tipo de canção que se restrinja ao entretenimento. A pajada não se presta para dança, por exemplo. Ela é feita para ser ouvida, pois o que se aprecia é a habilidade do pajador ao*

---

<sup>81</sup> Em 1905, foi fundada a Federación Obrera Regional Uruguay (FORU) de inspiração anarquista, que atuou como organismo central dos trabalhadores uruguaios. Ver: NAHUM, Benjamin. Breve História de Uruguay Independiente. Montevideo: Banda Oriental, 2003, p.53.

<sup>82</sup> Exemplos de periódicos que circulavam na década de 1920: *El Sol*, jornal socialista; *Justicia*, periódico comunista; *El Anarquista*, jornal anarquista.

<sup>83</sup> Ver: HAGEMEYER, Rafael Rosa. *El Gaucho sin Pátria: A Canção Anarquista na Argentina*. In: Revista Anos 90. Programa de Pós Graduação em História da UFRGS. N.15. Porto Alegre, 2001/2002.

*versejar*.<sup>84</sup> Declamar dando uma opinião, um ponto de vista, está intrinsecamente ligado ao exercício da *pajada* - não há distinção na *pajada* entre o “cantar” e o “opinar”. O *pajador* sempre tem uma opinião, e seu prazer maior é demonstrá-la, através de histórias e de argumentos.<sup>85</sup> A estrutura da *pajada*, segundo Hagemeyer, proporciona a propagação de ideias, e, devido a essa característica, foi utilizada pelos anarquistas – *tal estrutura, com se vê, é extremamente adequada para a propaganda revolucionária*.<sup>86</sup> Nesse ponto, pode-se retomar a ideia que Torres defende – que pela própria estrutura poética e musical, a *gauchesca* pode ter um viés de contestação política e social e mesmo de divulgação revolucionária. No caso da canção uruguaia da década de 1960, pode-se aceitar que a *gauchesca* foi usada com ambos os propósitos, como será visto adiante.

Outro ponto importante na apropriação da *gauchesca* pelas esquerdas, segundo Hagemeyer, seria o argumento de que houve uma apropriação cultural em que se buscava fundir “novas ideias”, ou no caso a ideologia anarquista, com elementos tradicionais da cultura pampeana: mesclavam-se temas comuns das *pajadas* tradicionais como a exaltação pela liberdade, da coragem e valentia do *gaucho sin lei ni rey*, da repressão das autoridades governamentais com o ideário anarquista, de união e luta proletária, internacionalismo e revolução. Incorporando o mito do *gaucho* rebelde e da pampa livre, os *pajadores* anarquistas tentaram divulgar sua mensagem de forma acessível a massa de *cabecitas negras*, os expulsos do campo que se deslocavam para os subúrbios da capital portenha. Mesclar novas ideias com uma tradição popular já existente usando a *pajada* demonstrava uma estratégia que reconhecia o caráter político da *gauchesca* no passado e reelaborava essa característica com os objetivos políticos-ideológicos dos anarquistas.<sup>87</sup>

Da mesma forma, pode-se afirmar que a conotação política presente nos poemas e canções foi, e ainda é, uma característica da *gauchesca* tanto na Argentina como no Uruguai. E a apropriação dessa forma discursiva foi utilizada pelas diversas correntes políticas e ideológicas em ambos os países no século XX. A *gauchesca*, mais de um século depois de Hidalgo, seria usada para mobilizar e falar para e pela população pobre. O

---

<sup>84</sup> HAGEMEYER, p. 97.

<sup>85</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>86</sup> Ibidem, p.97.

<sup>87</sup> Ibid., p. 107.

destinatário não era mais o *gaucho rebelde*, mas os trabalhadores do campo e da cidade. O inimigo a ser combatido não era mais a opressão dupla representada pelo absolutismo monárquico e pelas elites terratenentes *criollas*, mas o capitalismo e a burguesia nacional e internacional. A revolução pretendida não era mais para construir uma nação de pequenos e médios proprietários rurais com direitos políticos e autonomia econômica, mas lutar pelo comunismo a partir da organização revolucionária da classe trabalhadora.

A estratégia usada pelos anarquistas argentinos na pajada em pleno século XX reforçou o sentido do uso da *gauchesca* como veículo para divulgação de ideias. Rama identificou essa aparente contradição que conjuga uma ideologia do presente – como no caso do anarquismo na Argentina – e uma estética do passado – uma tradição cultural com forte enraizamento na população pobre da campanha. Contradição aparente sugere o autor, pois ao fazer o uso de uma estética tradicional para divulgar uma nova ideologia, o público a que se destina tal mensagem pode apreender esse discurso como sendo seu - produzido por estes e para estes. Mesmo que o poeta pajador não pertença à mesma classe social de seu público – o que talvez não seja o caso dos pajadores anarquistas, ocorre uma identificação com a mensagem que está sendo difundida. Assim, a ideologia não é mais estrangeira, de *afuera*, ou estranha, tornando-se inteligível segundo os códigos de comunicação que determinada classe social tem acesso. Nesse processo dialético:

Esta contradictoria situación que conjuga una ideología del presente y una estética del pasado (pero que dará lugar sin embargo a una estética y a una nueva ideología, pues aquellas resultan dialécticamente superadas en esta vinculación) no sólo traduce la operación intelectual del escritor pasando de su nivel educativo e de clase al de su público, sino también la situación de ese público al que habla el escritor: procede el estrato rural, ha sido formado en el tradicionalismo literario, en ese deshilachado margen cultural que componen las tierras americanas, pero ha sido incorporado violentamente a una historia presente dentro de la cual le ha cabido un papel protagónico. Cuando sólo la incorporación de los gauchos y también de los negros esclavos y de los indios, puede permitir enfrentar con alguna probabilidad de éxito a los ejércitos españoles, la literatura concurre a proporcionar una explicación que le sea inteligible a este vasto sector de la sociedad (...) Esta motivación ideológica sólo aplicarse al primer período de la gauchesca, en torno a la figura de Hidalgo<sup>88</sup>.

Essa relação é característica da própria *gauchesca*, da forma como ela foi produzida e da rigidez de sua estrutura literária. A continuidade da poesia se deve, em

---

<sup>88</sup> RAMA, p. XIX-XX.

parte, a essa sua estrutura, a qual possibilitou que a gauchesca se mantivesse viva durante o século XX. Entre essas características da gauchesca, que também são causas de seu vigor e permanência como manifestação cultural, têm-se: a) o público destinatário da poesia; b) o uso do “dialeto” gauchesco na literatura; c) o elenco de criadores – poetas, transmissores, declamadores, pajadores, cantores; d) o sistema oral de reprodução e difusão que utilizou; e) a abundância de matrizes que serviram de respaldo ao trabalho - métricas, rítmicas, temáticas, literárias, que procediam de um fundo comum, ou seja, a cultura rural rioplatense.<sup>89</sup>

## 1.2 Cancioneiro popular e poesia *gauchesca*

No final do século XIX e início do XX, a *gauchesca* se constitui como gênero literária nacional, revigorando a prosa e a poesia com as temáticas da vida campeira no Pampa. Em muitas obras, o tom nostálgico da vida no campo de outrora e o ocaso do mundo *gaucho* são temas frequentes. O *gaucho*, o peão de estância, o *chacarero*, o tropeiro, o carreteiro, e suas tradicionais atividades já não tinham vez, foram suplantados em nome da “civilização” e do “progresso”. A vida rural do século XIX fazia parte do passado, bem como o *gaucho*, e valorizar esse passado, os costumes e as tradições da população rural tinha sentido somente como forma de representar uma população que não estava contemplada nas políticas sociais e tampouco inserida dentro das novas relações de produção no campo. Em meados do século XX, a vertente de crítica social e política que caracterizava sobremaneira a *gauchesca*, renovou-se com a assunção de novos autores e poetas:

(...) asistiremos a una renovación de los presupuestos del movimiento que le permite nueva vitalidad, llegando así los años actuales con una abundante proliferación de poetas regionales y una eclosión exitosa de cantores folklóricos. Entre los primeros puede mencionarse a Julián García, Guillermo Cuadri, Serafin J. García (...) Justo Sáenz, Julio Migno, entre los segundos, el maestro indiscutido ha sido Atahualpa Yupanqui.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> RAMA, p. XLVII.

<sup>90</sup> Ibidem, p. XLV.

Atahualpa Yupanqui é considerado o grande nome da música popular rioplatense e um dos grandes impulsionadores do movimento musical que ganhou grande popularidade durante a década de 1960. Atahualpa Yupanqui foi exemplo para toda uma geração de poetas e cantores populares. De família de condições modestas, Atahualpa Yupanqui<sup>91</sup> – nome artístico adotado para homenagear dois líderes incas que resistiram aos conquistadores espanhóis – teve trajetória semelhante a muitos artistas que iniciaram sua carreira na época, exercendo múltiplas atividades: foi peão de estância, professor de ensino primário improvisado, tipógrafo, jornalista. Iniciou a carreira como artista apresentando-se nas ruas, restaurantes, praças e *pulperías* do interior. Conheceu boa parte de seu país em suas andanças e viagens e tentou traduzir seu povo e sua cultura através da poesia e da música. A partir da década de 1940, começou a se consolidar como artista, tornando-se um dos cantores mais populares da Argentina. Também foi um dos primeiros artistas a ser perseguido e censurado pelo governo de seu País. De família ligada a Unión Cívica Radical – seu pai e ele mesmo eram *yrigoyenistas*<sup>92</sup> – Yupanqui passou a sofrer com perseguições a partir do governo do general Agustín Justo. Yupanqui havia integrado uma facção rebelde que tentou derrubar o general e reinstalar o ex-presidente Hipólito Yrigoyen no poder em 1932 - fugindo da perseguição o cantor se exila no Uruguai nesse mesmo ano, voltando em 1934 à Argentina.

Yupanqui começou a se inclinar a posições políticas mais a esquerda no final da década de 1930. Antifascista, condenou as falanges franquistas durante a Guerra Civil Espanhola e o nazismo na Segunda Guerra Mundial em um país com um governo que tinha certa simpatia pelas ideias nacionalistas e xenófobas dos fascistas e pelos países que formavam o Eixo. Nessa época, *Don Ata* passou a cantar em reuniões do Partido Comunista, sendo acusado de ser marxista. Sobre suas posições político-ideológicas disse certa feita: “*no soy marxista. Nunca lei a Marx. Tuve y sigo teniendo um sentido criollo de la justicia*”<sup>93</sup>. O sentido *criollo* da justiça que Yupanqui evoca pode ser entendido como a perspectiva da igualdade e do respeito ao homem do campo e ao mestiço que demandam trabalho e terra. Yupanqui representa esse ideal do homem comum, pouco letrado, com um

---

<sup>91</sup> Seu nome era Hector Roberto Chavero. Sobre a vida e a obra de Atahualpa Yupanqui Ver: PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Sudamericana, 2002, pp. 243 – 298.

<sup>92</sup> Partidários do presidente argentino Hipólito Yrigoyen, que governou o país de 1916 a 1922 e de 1928 a 1930.

<sup>93</sup> PELLEGRINO, p. 268.

conhecimento que vem mais da experiência e da vivência do que dos livros escritos pelos doutores da cidade. O marxismo ou qualquer outra teoria tem sentido na medida em que pode ser entendido como um elemento prático para mudar uma ordem injusta. A justiça *criolla* tem mais valor que qualquer ideologia comprada em uma banca de jornal ou livraria. Essa ideia reforça o ponto assinalado por Hagemeyer sobre o esforço anarquista em usar o viés político ideológico característico da pajada para conscientizar o trabalhador e transmitir um ideário.<sup>94</sup> Mesmo sem ter tal intenção, Yupanqui inspirou toda uma geração de poetas e cantores usando o sentido *criollo* da justiça para apontar a pobreza e a desigualdade da América Latina.

Por sua ligação com os comunistas, novamente se exilou no Uruguai em 1944, voltando à Argentina apenas em 1946, durante o governo de Juan Domingo Perón. Nesse mesmo ano, Yupanqui se filiou ao partido comunista, participando ativamente da vida política e colaborando com o órgão de imprensa do partido – *Orientación*. Passou a sofrer com a censura e as perseguições, sendo impedido de participar do circuito de teatros e rádios do país. Foi preso e torturado, tendo sua mão direita esmagada pelos torturadores - sua sorte, dizia, era que tocava o violão com a mão esquerda, e os torturadores não atentaram a esse detalhe.<sup>95</sup> O artista passou anos no ostracismo, em um momento em que as políticas culturais executadas pelo governo de Perón deram especial atenção à cultura nacional. Uma disposição presidencial definia que ao menos cinquenta por cento da música difundida nas rádios teria de ser argentina. Yupanqui, no entanto, ficara censurado e só conseguiu atuar nas rádios a partir de 1952. Antes disso fora expulso do PC por enviar uma carta a Perón explicando sua difícil situação como artista - os comunistas consideraram esse gesto uma indisciplina passível de punição. Yupanqui continuou sua trajetória artística, e, já

---

<sup>94</sup> HAGEMEYER. Op. cit.

<sup>95</sup> As mãos eram muito visadas por ser, junto com a voz, parte do instrumental “físico” do artista. Daniel Viglietti, quando do episódio de sua prisão, em maio de 1972, teve suas mãos constantemente focadas pela televisão durante uma coletiva de imprensa. A intenção da coletiva, realizada a pedido das autoridades que haviam detido Viglietti, era mostrar que, ao contrário dos rumores que circulavam pela cidade, o artista passava bem e não havia sofrido nenhum tipo de agressão ou violência física. Meio sutil e irônico de demonstrar que os presos políticos não sofriam tortura no Uruguai. Após a morte do cantor chileno Victor Jara, detido e levado pelas forças policiais ao Estádio Nacional de Santiago, onde foi executado em 16/09/1973, cinco dias após o golpe que instalou a ditadura militar no Chile, houve boatos de que suas mãos haviam sido cortadas – informação que carece de confirmação, mas que demonstra a violência com que os artistas foram tratados pelas forças repressivas. Ver: PELLEGRINO. Ibidem, p. 213.



na década de 1960, tinha seu cancionero interpretado por diversos cantores na Argentina e América Latina.

Nessa mesma década ocorreu a explosão do folclore no cenário musical argentino, que Yupanqui definiu como um negócio em que muitos oportunistas buscavam tirar proveito. Defendia que o cantar deveria ser autêntico, feito pelo e para o povo, e não uma moda passageira, uma “onda” para encher de *pesos* os bolsos de artistas sem compromisso social e político com sua gente e sua cultura. Esse posicionamento radical fazia de Yupanqui um crítico mordaz de seus conterrâneos, artistas consagrados, como Jorge Cafrune e Jose Larralde. Mas sua visão crítica não o impediu de reconhecer e admirar as obras de poetas populares como o uruguaio Osiris Rodriguez Castillos e a chilena Violeta Parra,<sup>96</sup> que serão abordados adiante.

Em um continente que sofria mudanças estruturais significativas, os poetas e declamadores também se interessavam pelos problemas do campo e da população que sofria uma nova realidade. A origem social de muitos desses poetas populares não era muito distinta dos peões, agregados, pequenos agricultores e demais trabalhadores rurais. Conheciam suas preocupações, por experiência própria sabiam da difícil vida no campo para quem possuía pouco ou nada de terras, sentiam o descaso de governos e autoridades e cantavam pela defesa dessa população denunciando as mazelas sociais.

### **1.3 O cancionero popular uruguaio**

Durante a década de 1950 e 1960, a música popular uruguaia foi consolidando seu espaço com o trabalho, divulgação e obra de pesquisadores, acadêmicos e *folclólogos* que junto a diversos *cantautores*, intérpretes e poetas, imprimiram uma nova dinâmica ao cenário musical no País. Parte deles, por sua vez, formou uma corrente que revitalizou a música popular a partir de um movimento musical e cultural denominado canção de texto, de nova proposta, ou canção de protesto. Essa corrente, enquanto movimento sócio-

---

<sup>96</sup> PELLEGRINO, p. 272-277.

cultural teve importante significado (político, social) durante a década de 1960 e 1970 na América Latina em geral e no Uruguai especificamente.

Esta rama aparece históricamente como una de las más numerosas, sólidas y creativas del gran árbol de la Nueva Canción Lationamericana de aquellos años, con la que comparte sus principales características: recurso a las músicas folclóricas nacionales y regionales, preocupación por el nivel poético de los textos cantados, y expresión de una voluntad de cambio político, económico, social, cultural.<sup>97</sup>

Anteriormente, até a década de 1950, a produção musical no Uruguai sofria influência de modelos advindos, principalmente, dos EUA – *jazz*, *rhythm'blues* e depois *rock* - e da Argentina, mas também boleros e outros ritmos caribenhos. Isso se devia tanto a expansão dos meios de comunicação e entretenimento de massa, como o rádio e o cinema, como pelo grande crescimento da indústria fonográfica no país, indústria essa em boa parte controlada por gravadoras e selos estrangeiros. Havia também um aspecto negativo, segundo os defensores e promotores da música popular uruguaia, nos modelos musicais que chegavam de outras partes: a influência da música que chegava do outro lado “*del charco*”, da Argentina, era percebida pelos defensores da música nacional como um limitador para o desenvolvimento e difusão da música “autóctone”:

Quando la ley peronista difundió masivamente en el Río de la Plata, la música popular argentina (el mal llamado “folklore” argentino) y surgió en cada manzana un cuarteto con las características de “Los Chalchaleros”, aquí en nuestro país, hubo quien se enterró en su memoria y en la historia de este pequeño país, para arrancar en poemas y partituras la entraña viva de la Banda Oriental.<sup>98</sup>

Importante lembrar que a construção de movimentos ou produções musicais de caráter nacionais, e mesmo nacionalistas, ou seja, que tivessem determinados elementos de ritmo, música e poesia que fossem considerados nacionais ou regionais, estavam contemplados entre as políticas culturais de diversos países do continente, como no caso do Brasil e da Argentina desde a década de 1940. Exemplo disso foi a política peronista de valorização do “folclore” nacional, que promoveu o desenvolvimento da música nacional

<sup>97</sup> MARTINS, Carlos Alberto. *Musica Popular como Comunicación Alternativa: Uruguay 1973-1982*. In: *Dialogos de la Comunicacion*. Lima n. 27 (jul. 1990). pp. 88-89.

<sup>98</sup> BENAVIDES, Washington. *Prehistoria del Canto Popular*. Revista Musica Popular Hoy. Montevideú, 1981, pp. 48-49.

na Argentina. O resultado desse projeto cultural instado pelo governo do presidente Juan Domingo Perón foi a popularização da música folclórica no país, o surgimento de grupos e artistas que cantavam o gênero e sua divulgação radial e televisiva, junto com o resgate de outras "tradições" específicas do modo de vida "campeiro" e "gauchesco", institucionalizando de certa forma o que seria o folclore nacional argentino.

No Uruguai esse quadro começou a mudar em fins da década de 1950, quando surgem os trabalhos iniciais com objetivo de resgatar e reproduzir uma música que tivesse elementos rítmicos e poéticos considerados próprios do país. Esse trabalho inicial ocorreu em dois níveis: tanto com sentido de resgate histórico e divulgação de ritmos “autóctones”, como de fomento e manutenção do que seriam as raízes musicais nacionais. Sobre o primeiro, um esforço em conjunto de professores e investigadores da Universidade de La República produziu os primeiros trabalhos sobre o tema, a partir de pesquisas de campo no interior do país. Essas pesquisas tinham como objetivo o resgate, catalogação e gravação dos ritmos que se executavam em diversas regiões do país. As investigações feitas por professores, como o musicólogo Lauro Ayestarán,<sup>99</sup> foram os primeiros trabalhos realizados sobre música popular no País e se transformaram em fonte e referência para outras pesquisas e para o próprio desenvolvimento da música no Uruguai.<sup>100</sup> O segundo viés tinha um caráter menos acadêmico, e ocorreu pela busca dos ritmos folclóricos que fossem próprios do país, ou seja, que fossem autenticamente nacionais e tinha como objetivo produzir e divulgar uma música popular “nacional”. Esse trabalho de busca e definição do que seria a música nacional foi realizado por pesquisadores diletantes, músicos, cantores, jornalistas, preocupados tanto com o avanço de uma cultura de massa estrangeira como pela perda do que seriam as raízes musicais nacionais.

Entre os folcloristas destacaram-se o poeta Osiris Rodríguez Castillos. Osiris (1925-1996) dedicou-se a poesia e a música, trabalhou no SODRE - *Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos* - e foi professor de violão. Divulgou sua poesia e canções

---

<sup>99</sup> Lauro Ayestarán (1913-1966) - foi professor da disciplina de folclore uruguaio e rio-platense da Escola de Música, da Faculdade de Ciências e Humanidades de Montevideú, Diretor de programas do SODRE e diretor da seção musicologia do Museu Histórico Nacional, no Uruguai. PETRONIO ARAPI, Tabaré. *Las Voces del Silencio*. Montevideo: Fonam, 2006, p. 9.

<sup>100</sup> Entre as obras de Ayestarán, destacam-se: *Fuentes para el estudio de la música colonial uruguaya* (1947), *La música indígena en el Uruguay* (1949), *La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay* (1950), *La Música en el Uruguay* (1953), *El minué montonero* (1962) e a obra póstuma *El folclore musical uruguayo* (1979). Há também um arquivo das músicas que coletou e gravou em seus trabalhos de campo, editados pelo SODRE e atualmente compilados em *compact disc* (CD) pelo selo Ayuí Tacuabé. *Ibidem* p. 9.

em recitais, rádios e televisão.<sup>101</sup> Junto a Osiris Rodriguez outras figuras de destaque, como Ruben Lena, Washington Benavides, Victor Lima começam esse trabalho inicial de defesa da canção uruguaia:

La defensa de la canción uruguaya comienza a gestarse con muchos bríos. Es a fines de esta década (1950) que inician su escritura Rubén Lena, Victor Lima, Carlos Porrini, Washington Benavides, entre otros. Comienzan a especificarse sobre la milonga uruguaya y los ritmos orientales, para señalar las diferencias con las músicas y textos que llegan de las distintas provincias argentinas. En nuestro país a la década del 50, la podemos designar como la etapa de la refundación del canto oriental. En esos años se destacan en nuestro medio por la búsqueda, el rescate de nuestras raíces, autores e intérpretes de la talla de Osiris Rodríguez Castillo, Aníbal Sampayo, Anselmo Grau, Amalia de la Vega, el dúo de Los “hermanos Gamarra”; para Rúben Castillo “iniciadores de los dúos que vendrán después”; Roberto Rodríguez Rivero, Alberto Mastra, Lágrima Ríos, el cuarteto los Carreteros y toda pléyade de payadores donde se destaca la figura de Carlos Molina, son algunos de los nombres referentes, de la década de la refundación.<sup>102</sup>

Os folcloristas, com o resgate musical realizado nas pesquisas, pretendiam criar um espaço para a música de raiz folclórica no país. Os novos meios de comunicação e das tecnologias da indústria fonográfica foram de fundamental importância para estabelecer esse novo espaço. O trabalho de divulgação se iniciou com a gravação de cantores e músicos uruguaios que interpretavam e executavam os ritmos do país: *milongas*, *cielitos*, *estilos*, *huellas*, *chamarritas*. Também se gravaram *candombes*, orquestras típicas uruguaias e obras de poetas uruguaios.

Durante a década de 1960, a música popular uruguaia consolidou seu espaço. Porém com algumas diferenças no que se refere à produção poética e musical da década anterior: ao invés de uma música com ritmos folclóricos e com uma poesia muito vinculada aos temas do campo, ao passado *gaucho*, e a algumas tradições políticas específicas,<sup>103</sup> começaram a surgir outros elementos “éticos e estéticos” na produção musical do período:

---

<sup>101</sup> Entre suas obras literárias destacam-se: *Grillo Nochero* (1955), 1904 *Luna roja* (1957), *Entierro de Carnaval* (1961). Diversas de suas canções foram e interpretadas por outros cantores: *La Galponera*, *Corrales de Alcorta*, *Yo no canto por la fama*, *Los Maderos de San Juan*, *Cielo de los Tupamaros*. Seus poemas também foram recitados e musicados: *Canto a la muerte del General Saravia*, *Romance del malevo*, *Pena de camino largo*, *Canto al abuelo gaucho*. PETRONIO ARAPI, Tabaré. p. 11.

<sup>102</sup> PETRONIO ARAPI, Tabaré. p. 11.

<sup>103</sup> Um Exemplo dessa tradição é o resgate de personagens históricos do Partido Nacional que são exaltados no cancionero gauchesco.

En el área de la música popular, la década del sesenta encinta de urgencias en lo interno y en el concierto mundial, es la que pudo ir gestando, unida a la anterior, el canto popular. La segunda mitad de la década del 60, es compleja, incierta, fermental. Es en ella que comienzan a definirse posturas éticas y estéticas en nuestra música. La mayoría, se vuelcan hacia lo popular, pero manteniendo raíces con identidad uruguaya, agregando el latinoamericanismo. La lista de cantores de nueva propuesta es extensa y tiene algunos nombres que se destacan en forma superlativa, que saltan la barrera de su tiempo y otros que con su aporte ayudan a consolidar el movimiento de “cantar en uruguayo”, elevando en sus voces el Canto Latinoamericano (...). También en esa época se incorporan obras de autores latinoamericanos: Nicolás Guillén, Vicente Correalba, Atahualpa Yupanqui, Tejada Gómez, Isella, Violeta Parra, Chabuca Granda, Carlos Puebla.<sup>104</sup>

Havia o intento de formar um movimento amplo, que abarcasse as diferentes manifestações musicais e poéticas de todas as regiões do país. Também de situar a música uruguaia junto a outras grandes correntes ou movimentos musicais da América Latina. Havia uma preocupação de definição da música uruguaia que extrapolava os aspectos meramente musicais ou poéticos desta. A ideia dos pesquisadores e participantes do movimento era marcar e definir a importância da música popular, assim como vincular esta no marco ampliado das mudanças sociais por que passava a sociedade uruguaia. Portanto, mais do que uma definição do que seria musicalmente a música popular no País a proposta principal estava na formação de um movimento cultural amplo, na organização deste e na promoção da música popular uruguaia em suas distintas vertentes.

Em relação ao desenvolvimento dos gêneros musicais no País, identificam-se três linhas históricas que influíram na música popular uruguaia. Uma primeira relacionada às músicas executadas durante o carnaval, o *candombe*, que se desenvolveu junto às comunidades negras de bairros montevidéanos como *Barrio Sur* e *Palermo*, e a *murga*, de origem espanhola. Outra corrente seria a do tango, nascida nos subúrbios de Montevideu e Buenos Aires, com influência de elementos musicais diversos que chegaram ao Prata com os imigrantes europeus no final do século XIX. A terceira linha entraria na órbita de influência dos países vizinhos ao Uruguai, e estaria distribuída geograficamente no sul e noroeste do interior do País<sup>105</sup>. Essa corrente pode ser dividida em dois ciclos. Um *rioplatense*, formando uma unidade cultural com as províncias argentinas de Buenos Aires e

<sup>104</sup> PETRONIO ARAPI, Tabaré. p. 13.

<sup>105</sup> Ver AYESTARAN, Lauro. *El Folklore Musical Uruguayo*. Montevideo: Arca, 1979, pp. 8-10.

Entre Rios, tendo em comum gêneros como o *Cielito*, a *Vidalita*, a *Milonga* e o *Pericón*. O outro ciclo se relaciona com o Rio Grande do Sul, o ciclo *norteño*, com destaque para gêneros como a *Chimarrita*, a *Tirana*, o *Caranguajo*. Esses diferentes gêneros e ritmos musicais de ambas as regiões do país, junto à música montevideana *carnavalera*, serão a “fonte” musical para a corrente que nos anos 60 conformou a música popular no Uruguai.

O cancionero da década de 1960 sofreu também influências musicais externas, como será visto no Capítulo 2. Mas pode-se identificar um eixo triplo de influência musical e ao mesmo tempo política no cenário uruguaio dos anos 60: até o final da década de 1960, o exemplo revolucionário de Cuba com os jovens cantores da *Nueva Trova*; até 1971, com o exemplo da vitória eleitoral de uma frente popular no Chile: a *Nueva Canción*; de 1971 a 1973 a resistência à ditadura e a palavra cifrada no Brasil: Geraldo Vandré, Chico Buarque entre outros. Também se deve assinalar a importância do cancionero da Guerra Civil Espanhola para essa geração dos anos 60, e dos poetas Cesar Vallejo, Garcia Lorca, Rafael Alberti. Essa geração de poetas, compositores e intérpretes aparece historicamente como umas das mais importantes vertentes do grande “nascido” da canção latino-americana da década, partilhando características em comum, tais como: recurso ao cancionero nacional e regional; preocupação pelo nível poético dos textos interpretados; expressão da vontade de mudança social, econômica, política e cultural para o continente.<sup>106</sup> Essa produção, especificamente as canções de cunho político e crítica social, não deveria apenas ser de contestação, mas também propositiva, como ação consciente que contribui para a transformação de uma determinada realidade.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> MARTINS, Carlos Alberto. Op. cit. pp. 88-89.

<sup>107</sup> Para compreender essa noção de artista e música comprometida ver depoimento de ZITARROSA, Alfredo in ERRO, Eduardo. *Zitarrosa- Su Historia Casi Oficial*. Montevideu: Arca. 3 ed. 2005, pp. 74, 89, 92, 154.

#### 1.4 A *gauchesca* revisitada – apropriação ou aproximação de um discurso radical

Apesar da impossibilidade de comparar movimentos tão díspares e descontínuos entre si, pode-se reunir alguns pontos entre a *gauchesca*, sobretudo de Hidalgo, e a canção popular uruguaia, com Daniel Viglietti, que os aproxima, como poesia política e forma de expressão artística:<sup>108</sup> Na forma de expressar-se com o uso estratégico do “dialeto” *gauchesco*, ou de expressões rioplatenses em seus textos – Exemplo disso é o disco de Viglietti e Juan Capagorry *Hombres de Nuestra Tierra*; no uso dos ritmos e gêneros musicais tradicionais no Rio da Prata como *cielito*, *huellas*, *vidalitas* e *milongas*; no *cantar opinando* que o *Martin Fierro* de Hernandez encarnou por excelência, ou seja, o cantar como um meio de atingir determinado fim: denúncia social, mobilização política, já que nesse cancionário não se cantaria *por estar cantando*<sup>109</sup>, sem objetivo ou intenção – o contraponto à arte pela arte.

Mas qual ou quais eram os objetivos de utilizar uma tradição que remonta ao século XIX e as lutas de independência do Prata? Uma nova independência, agora contra o imperialismo? Um novo chamado de luta ao *gaucho*, agora trabalhador do campo e da cidade? Uma nova revolução, agora rumo ao socialismo? Uma nova reforma agrária, a que Artigas não pode fazer? A (re)construção de um projeto nacional, com maior participação dos trabalhadores e demais setores da sociedade?

A utilização da *gauchesca* pelas esquerdas, sobretudo a partir da década de 1960, como canal de divulgação de ideias e projetos também tem antecedentes históricos no Prata, como visto anteriormente. Dessa forma, defende-se que houve apropriação da esquerda – tanto da imagem de certos personagens histórico, como no caso de Artigas,

---

<sup>108</sup> Na década de 1980, por exemplo, quando da formação do movimento denominado Canto Popular Uruguaio, CPU, a tradição da poesia política presente na *gauchesca* foi reivindicada como origem do próprio movimento musical: “*Detectar los orígenes exactos del CPU, no es nada fácil. Habría que nombrar al insoslayable Bartolomé Hidalgo por enésima vez, como el primer cantor de opinión que tuvo la Banda Oriental. Pero de eso hace demasiado tiempo. Hay un vacío posterior que corta el hilo hasta bien entrado el Siglo Veinte.*” Ver: FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar, 1983, p. 12.

<sup>109</sup> Trecho de uma canção do duo Los Olimareños evocam o cantar opinando do *gaucho Fierro* na canção *El Clinudo*: “*Al modo de Martin Fierro/ aquel que no tuvo igual/ voy a cantar opinando/ como él gustaba cantar/ um gran cantor ya lo dijo/ con sabio acento profundo/ la esclavitud de los hombres/ es la grande pena del mundo (...) al modo de Martin Fierro voy a seguir opinando/ que la vida ya no deja cantar por andar cantando/ la esclavitud es una clina que si más la azota el viento/ más con furia se revuelve pariendo clinudos fieros.*”

Gumercindo Saravia, etc, como também da *gauchesca*, como forma de divulgar um discurso para a população. O primeiro se dá por um processo de revisão da história do País e das principais figuras políticas, e o segundo ocorre como forma de reivindicar uma tradição literária já existente, a da *gauchesca*, que possui características que a integram dentro dos objetivos da canção engajada da década de 1960: letras comprometidas; crítica política; canções criadas a partir de gêneros e ritmos musicais populares e, sobretudo o ponto nevrálgico que perpassa toda a poesia *gauchesca*, e seria sua característica mais notável - o tom de protesto social que teve no *Martin Fierro* sua maior expressão. No cancionário dos anos 60, a *gauchesca* foi sendo apropriada e reivindicada como canção de opinião, de divulgação de uma mensagem ou ideia. Assim, o discurso de provocação política, uma característica da *gauchesca de Hidalgo*, pode ser observada no *cielito* a seguir, composto por Daniel Viglietti mais de um século depois:

Cielo de Calabozo (Daniel Viglietti – 1972)

Cielito, cielo que sí,  
Cielito del calabozo,  
Adónde nos han metido  
Pa' sacarnos el antojo.

Cielito, cielo que sí,  
El antojo me lo guardo  
Porque me sobran razones  
Y porque soy uruguayo.

Esse *cielito* foi composto por Viglietti quando preso, em maio de 1972,<sup>110</sup> devido ao conteúdo de suas canções e suas supostas posições políticas. Percebe-se nesse *cielito* elementos semelhantes à poesia de Hidalgo - a ironia está presente mesmo nas condições difíceis em que Viglietti se encontrava quando escreveu a canção. O artista, metido no *calabozo*, guarda seu *antojo* – desejo – por ter razões e por ser uruguaio. Já na terceira estrofe, evoca o próprio Hidalgo e seu cantar centenário: não será a prisão que irá calar tal canto, e Hidalgo é o exemplo a ser seguido.

Cielito, cielo de Hidalgo,  
Cielo de Bartolomé;  
Él hace un siglo que canta  
Y nosotros no hace un mes.

---

<sup>110</sup> Ver página 127.



Cielito, cielo san pedro,  
 Con el llavero en la mano,  
 Vaya y enciérrelo al rico,  
 Que ése nunca fue su hermano.

Observa-se um outro elemento, vinculado a tradição cristã - quando o artista clama para que São Pedro prenda o rico e liberte o homem novo do inferno da prisão - a ideia de que se o rico não sofre nenhum tipo de punição na terra, com a ajuda do santo que tem a chave para a entrada no céu ele pode ser preso. Enquanto espera a canção, o cantar ao novo homem é um alento diante das frias horas de privação da liberdade - renova-se a fé e a alegria com a esperança de que a mudança depende dos homens.

Cielito, infierno y tristeza  
 Cuando las horas son frías,  
 Cantándole al hombre nuevo  
 Todo es fe y es alegría.

Cielito, cielo en la noche,  
 Cielito de la memoria,  
 Hijo, madre y compañera  
 Sabrán continuar la historia.

Cielito, cielo que sí;  
 Cielito de San José;  
 No el de la virgen María:  
 Imagínese cuál es.

A fina ironia, tradicional dos cielitos, é trabalhada por Viglietti brilhantemente – ao contrário de São Pedro, o *San Jose* cantado não é o santo que se imagina, mas sim o nome da rua onde se localizava a chefatura de polícia de Montevideu e onde se encontrava Viglietti e outros presos na ocasião.<sup>111</sup> O autor incita o ouvinte a imaginar que São José é esse, criando uma relação de cumplicidade com o ouvinte, pois para compreender a que o artista está se referindo ao citar o santo seria necessário certo conhecimento sobre o que estava ocorrendo com ele naquele momento e onde ele se encontrava quando compôs a canção.

Cielito del tamboril,  
 Oigo la patria allá afuera,

---

<sup>111</sup> BENEDETTI. Op. cit, p. 56.

Siento que todos se juntan  
Como si Artigas volviera.

Cielito del uniforme  
Que no es cuestión de galón;  
Debajo de la apariencia  
Puede haber un corazón.

A pátria que Viglietti escuta de dentro da prisão é a de todos que, com seus *tamboriles*, se unem como em outra época - época que os orientais lutaram por sua terra. Essa pátria é distinta da atual. A pátria que Viglietti canta é a pátria de Artigas e dos que lutaram com ele. E o sentimento do poeta é de que a união popular seria similar a mobilização em torno a Artigas, como se este voltasse para incitar a luta. Nessa luta, Viglietti apela às forças armadas e seus galões, questiona seu papel, põe em dúvida a frialdade e dureza que o uniforme aparentava, indagando se não haveria coração embaixo da farda para unir todos, povo e forças armadas.

Cielo, y si no hay corazones  
Se los haremos nosotros,  
Con guitarra o sin guitarra,  
Con cerrojo o sin cerrojo.

Cielito, muy buenas noches  
Que pronto será el buen día;  
Cuanto más larga la espera,  
Más hermosa la alegría.

Cielito, cielo a dormir,  
Las nueve han dado y sereno,  
Cielo negro, cielo guerra  
Y después un cielo nuevo.

Conclui-se que, se não houvesse coração por debaixo da farda, o povo faria sua parte, seria o coração da mudança. Nesse processo, o papel do artista cantor é igual aos demais, a guitarra é seu instrumento, mas ele não necessita dela para se juntar aos demais, mesmo preso *con cerrojo*, na luta por um novo dia. Dia que virá, apesar da espera, da noite escura, da guerra, a alegria desse novo dia irá chegar. Apesar desse otimismo final, Viglietti projeta para o futuro, o amanhã, esse dia novo. E talvez por estar de mãos atadas, preso, terá que dormir e aguardar melhores dias para seguir a luta.

Viglietti e demais cantores ao usar os *cielitos* não apenas resgataram a tradição do cancionero popular, como usaram essa forma para atualizar o discurso político na poesia.

Se o discurso artiguista presente na poesia de Hidalgo era republicano, federalista, popular (que o distinguia das elites portenhas e dos latifundiários orientais) e o discurso político da canção popular da década de 1960 era nacionalista, anti-imperialista, antioligárquico e revolucionário, ambos se direcionavam para a grande parcela da população pobre por sua forma e por sua linguagem. Buscavam atingir a base de suas sociedades, extremamente cindidas pelas diferenciações sociais, pela violência e pelo abismo existente entre as classes. Viglietti, assim como o duo Los Olimareños, Hector Numa Moraes, Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarrosa, retomaram a *gauchesca*, compondo *cielitos*, *diálogos*, *cifras*, *milongas* e outros ritmos populares.<sup>112</sup> Mantiveram, sobretudo, a principal característica da poesia gauchesca oriental: seu caráter político - poesia como “arma” política e como veículo de divulgação de ideias, projetos e protestos. Usando essas características tradicionais para outra realidade, a *gauchesca* foi renovada, adquiriu um novo significado e foi incorporada ao discurso de contestação social e política dos anos de 60. A luta dos orientais não havia terminado, o *gaucho* ainda lutava, não mais no campo como *pión p’a todo*, mas como operário dos grandes centros urbanos. Suas demandas se modificaram, mas não terminaram e, portanto, ainda eram tão legítimas quanto na época de Artigas e Hidalgo. Essa era a proposta dos poetas engajados dos anos 60, e a recuperação da *gauchesca* não ocorreu de forma deliberada:

“Uma parte dos poetas e compositores gauchescos associaram o passado do matrero ou do guerreiro à defesa dos valores autóctones, identificados com a essência do verdadeiro homem americano – esta palavra tendo aqui o significado que portava nos tempos das guerras de independência-, em busca da justiça social que foi negada a Martín Fierro e coetâneos (...). Compositores e poetas, como os argentinos Jorge Cafrune, Horácio Guarany e Atahualpa Yupanqui, ou os orientais Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, poderiam associar-se ao que se chamou canción de

---

<sup>112</sup> Exemplos disso são os *cielitos* compostos por Los Olimareños “Cielo del 69” canção homônima ao álbum lançado em 1970, o “Cielito de los Tupamaros”, poesia de Osiris Rodriguez Castillos gravada pro Numa Moraes, ou um *cielito* gravado por Viglietti atribuído ao próprio Hidalgo, o “Cielito de Três por Ocho, gravado no álbum *Canciones Chuecas*, de 1971: *Allá va cielo y más cielo, cielito de la mañana/ Después de los ruseñores, bien puede cantar la rana./ Cielito cielo que sí, el rey es hombre cualquiera, y morir para que él viva, ¡la puta! es una zoncera./ Cielito, cielo que sí, cielito de la herradura, para candil semejante mejor es dormir a oscuras / Allá va cielo y más cielo, libertad, muera el tirano, o reconocernos libres o adiosito y sable en mano./ Cielito, cielo que sí, unión y ya nos entramos, y golpeándonos la boca apagando los sacamo./ Cielo de los mancarrones ¡ay! cielo de los potrillos, ya brincarán cuando sientan las espuelas y el lomillo./ Cielito, cielo que sí, cielito del disimulo, de balde tiran la taba porque siempre han de echar culo/ Cielito, cielo que sí, cielito de tres por ocho, que se empezó a desgranar lo mismo que maíz morocho/ Si perdiésemos la acción, ya sabemos nuestra suerte, y pues juramos ser libres ,o libertad o la muerte.*

protesta dos anos de 1960-1970, e as lutas do gaúcho do passado tornaram-se uma representação das demandas sociais urbanas do presente. Para as grandes mobilizações populares, numa população trabalhadora formada majoritariamente por cabecitas negras emigrados dos campos, recuperar os gauchos do passado foi e ainda é uma estratégia importante<sup>113</sup>.

Remontar as origens da música popular a Bartolomé Hidalgo significava resgatar historicamente todo o cancionero da *gauchesca*, por um lado, e reivindicar aos impulsionadores da música popular a poesia social e política que advinha deste cancionero, por outro. Tinha, portanto, um sentido histórico específico – buscar no passado, nas lutas de independência do início do século XIX, na Banda Oriental, algumas características presentes no que seria posteriormente a música popular. Também possuía um sentido político, já que esse mesmo cancionero tinha um forte componente político. E por último, um viés social, já que a poesia de Hidalgo se inscreve, juntamente com o *Martin Fierro*, de José Hernandez, no marco de uma poesia que denuncia os problemas sociais do período, onde o *gaucho* é protagonista e testemunha de sua própria miséria e extinção.

De certa forma, pode-se afirmar que a música popular, sobretudo na década de 1960, se apropriou da *gauchesca*, adequando o gênero para uma perspectiva social, política e cultural de esquerda. Da mesma forma, pode-se pensar que a música popular na década de 1960 reivindicou para si o discurso contestatário e crítico típico da *gauchesca* e promoveu uma nova leitura para que esse se adequasse as problemáticas da sociedade uruguaia contemporânea. A *gauchesca* passou a ser abordada sob outra perspectiva: esse gênero literário tradicional, parte da cultura nacional dos países platinos, foi apropriado para o discurso das esquerdas e sofreu uma releitura. Assim, a *gauchesca* se renovou ao ser incorporada ao discurso de contestação social e política dos anos 60. Como verifica-se a partir das letras das poesias e canções, esse discurso possuía elementos nacionalistas, anti-imperialista e antioligárquico, de rechaço ao capitalismo e seus símbolos, e de crítica as elites nacionais e sua “aliança” com o capital internacional.

Utilizar essa tradição e reivindicá-la para a música popular também significava ressaltar que esta que era mais que um fenômeno ou um movimento datado, tinha raízes mais profundas e remontava a momentos históricos anteriores. A novidade estava na apropriação dessa tradição e desse discurso político radical sob uma perspectiva “atual”,

---

<sup>113</sup> GUAZZELLI. Op. cit., 2002, p. 107-125.

condizente com a realidade do país, não apenas uma evocação estática de um passado morto e idealizado. A tradição era usada para transformação, para mudança, e o passado trazido como elemento que legitimasse não a continuidade, mas a ruptura - a história entendida como um processo dinâmico e cambiante.

## CAPÍTULO 2. INTELLECTUAIS, CULTURA E REVOLUÇÃO – A CANÇÃO POLÍTICA

*“A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo.”*  
*Vladimir Maiakovski*

O presente capítulo tem como objetivo compreender o papel dos intelectuais e artistas no âmbito das relações políticas e no contexto social e cultural do final dos anos 60. Nesse sentido, adotamos a noção de intelectual artista para definir a categoria de poetas, intérpretes, músicos, escritores, cineastas, diretores de teatro, atores, que em associação ou individualmente tiveram sua produção artística organicamente associada ao engajamento político. Dessa forma, associado a essa noção de intelectual artista, agregamos a ideia de engajamento artístico – o intelectual fruto de seu tempo e das contradições de sua sociedade.

Outro aspecto presente no capítulo trata do conceito de canção política, entendendo o termo em seu significado para o período histórico analisado nessa investigação. O objetivo deste segundo aspecto é apreender o significado da canção como produto cultural ou ideológico. Segundo José Barata Moura, deve-se levar em conta que toda canção é produto da consciência social, mesmo quando se manifesta como expressão da individualidade. Dessa forma, Moura adverte que o campo da cultura ou da ideologia é marcado por opções políticas, e assim, a canção se integra ao campo da ideologia como uma expressão da organização e consciência de classe. Por esse viés, a compreensão do político na canção se define a partir da função que a canção pode desempenhar, como sua função social, mas também pelas condições em que surge, pelos campo em que se desenvolve, pelos meios que se utiliza<sup>114</sup>. Sob esse viés de canção política associada ao papel de intelectual engajado partiu-se para a escolha de um artista que, no decorrer da pesquisa, pôde ser categorizado dentro dos conceitos utilizados: o cantor, poeta, músico uruguaio Daniel Viglietti. O capítulo trará uma breve trajetória do artista, bem como de sua relação com o contexto cultural e político do período.

---

<sup>114</sup> MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977, p. 53.

O movimento cultural e político da década de 1960 esteve relacionado com as transformações estruturais por que passavam diversos países latinoamericanos ao ingressarem definitivamente na modernidade urbano capitalista. Tentando compreender essa relação Ridenti identifica as coordenadas históricas propostas por Perry Anderson<sup>115</sup> para caracterizar o modernismo e modernidade na sociedade brasileira da década de 1960, entendida como: 1) resistência ao academicismo nas artes; 2) pelas invenções industriais com impacto no cotidiano dos indivíduos; 3) pela ideia da revolução social, seja esta radicalmente capitalista ou de corte socialista. Por um lado se materializava na luta contra o poder oligárquico remanescente e suas manifestações políticas e culturais, bem como pelo otimismo provocado pelo impulso modernizador dos anos de Juscelino Kubitschek; por outro, havia a perspectiva da denominada revolução brasileira – seja entendida desde um viés de caráter democrático burguês ou a partir da perspectiva socialista - que fazia parte da pauta dos debates políticos e acadêmicos do período. Ao associar o movimento cultural e político brasileiro da década de 1960 às mudanças estruturais por que passavam as sociedades em processo de modernização capitalista, Ridenti aponta para aspectos aparentemente contraditórios entre as ideias de transformação social e a valorização de um passado idealizado: uma revolução que teria como protagonista o homem do povo, das zonas rurais, ainda não contaminado pelas relações capitalistas.<sup>116</sup> Esse homem e sua cultura deveriam ser resgatados e valorizados para iniciar a construção de uma sociedade diferente. Tal movimento, para o historiador, pode ser definido como romântico - revolucionário:

“Valorizava-se acima de tudo a vontade de transformação, a ação para mudar a História e para construir o *homem novo*, como propunha Che Guevara, recuperando o jovem Marx. Mas o modelo para esse *homem novo* estava, paradoxalmente, no passado, na idealização de um autêntico homem do povo, com raízes rurais, do interior, do "coração do Brasil", supostamente não contaminado pela modernidade urbana capitalista.”<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, 1986, p. 18-19.

<sup>116</sup> RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>117</sup> RIDENTI, Marcelo. *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Dossiê história social da cultura: América Latina. Revista eletrônica Tempo Social. Vol. 17 nº. 1. São Paulo: Junho 2005. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100004). Acessado em 06/05/2009.

Dessa forma, a recuperação do passado como contraponto da modernidade estava associada às ideias de construção do futuro. Assim, a valorização do popular não significava criar *“utopias anticapitalistas passadistas, mas progressistas; implicava o paradoxo de buscar no passado (as raízes populares nacionais) as bases para construir o futuro de uma revolução nacional modernizante que, ao final do processo, poderia romper as fronteiras do capitalismo”*<sup>118</sup>. O engajamento intelectual e artístico visava aproximação com a cultura popular, com objetivo de comunicar-se com as massas, o povo, que dessa forma tomaria consciência de sua condição e lutaria para e pela transformação:

Propunha-se uma arte nacional-popular que colaborasse com a desalienação das consciências. Recusava-se a ordem social instituída por latifundiários, imperialistas e - no limite, em alguns casos - pelo capitalismo. Compartilhava-se certo mal-estar pela suposta perda da humanidade, acompanhado da nostalgia melancólica de uma comunidade mítica já não existente, mas esse sentimento não se dissociava da empolgação com a busca do que estava perdido, por intermédio da revolução brasileira. Pode-se mesmo dizer que predominava a empolgação com o "novo", com a possibilidade de construir naquele momento o "país do futuro", mesmo remetendo a tradições do passado.<sup>119</sup>

Essa busca do novo através do povo no caminho para a revolução no campo da cultura foi desenvolvida pelos intelectuais que atuavam nos centros populares de cultura. Produzir e levar a arte popular às massas era uma das questões centrais para a esquerda brasileira e latinoamericana. A arte engajada era entendida como uma forma de aproximação entre intelectuais e setores populares e conscientização das contradições de classe existentes. A partir dessa tomada de consciência – e a arte era um dos instrumentos para chegar a esse propósito – as condições para organização dos trabalhadores em torno de um projeto de país novo – nacional desenvolvimentista e/ou socialista - e o caminho para a revolução ficariam mais próximos.

Para o caso uruguaio, a ideia do romantismo revolucionário pode ser identificada, sobretudo, por dois elementos. Primeiro, a noção de romantismo como um retorno a um passado reinterpretado e utilizado para a ruptura, para a transformação. Nesse sentido, salienta-se a aproximação, por parte de políticos, intelectuais e artistas, e o uso de uma

---

<sup>118</sup> Ibidem.

<sup>119</sup> Ibid.



tradição literária do discurso político e social rioplatense: a poesia política presente na *gauchesca*.

Segundo, o discurso político e as formas de “condução” desse discurso na literatura e música: a poesia *gauchesca* – passado e presente e a ideia de valorização e construção de uma cultura considerada popular. Como tratarei no próximo capítulo, pode-se verificar, a partir da década de 1950, um movimento cultural, que reuniu por um lado pesquisadores da academia, mas também intelectuais e artistas que se propuseram a descobrir ou resgatar o passado a partir da valorização do homem comum, seja o trabalhador rural e urbano e de seu mundo, de sua cultura. Havia um esforço acadêmico, mas também de pesquisadores diletantes que possibilitou a pesquisa de ritmos, danças, instrumentos, cantos, poesias e trovas populares e que pode ser resgatado e utilizado. Por outro lado, havia também todo um esforço de poetas e cantores de diversas regiões do país em resgatar e preservar uma cultura local e popular.

Contudo, acredito que a valorização romântica do passado vinculado à revolução e não à conservação, por um lado, e a valorização da cultura dita popular, por outro, também podem ser entendido: primeiro como uma apropriação por parte das esquerdas de certos discursos sociais e políticos manifestos nas artes - como música, literatura, teatro, e que estariam ou fariam parte de uma cultura considerada como nacional - valendo o mesmo para a história em revisão e reinterpretação por determinados intelectuais direta ou indiretamente vinculado a partidos e grupos políticos. Segundo, e aí a novidade, de usar esses modelos apropriados e reinterpretados para construção de uma nova cultura em acordo com a constituição de uma nova sociedade, em um momento de crise hegemônica provocada pelas mudanças estruturais catalisadas pela nova etapa de acumulação capitalista no subcontinente. Cabe ressaltar que esta premissa está sendo atribuída apenas para o caso uruguaio.

## 2.1 Contexto social, político e cultural dos anos 60 – contracultura e revolução

Os Anos 60 do século XX foram particularmente “seminais” em diversos aspectos sociais e culturais. Na Europa e América, uma geração de jovens nascida principalmente após a Segunda Guerra Mundial (1939 – 45), no denominado *babyboom*, assumia um papel protagônico na transformação de costumes e valores de parte da sociedade ocidental. Essa nova geração criticava uma sociedade que considerava moralmente retrógrada, com um sistema social e político conservador e corrupto e com valores superficiais baseados na sociedade de consumo que se impunha. Subverter o sistema, romper com o *status quo*, revolucionar o mundo eram palavras de ordem para esses jovens. Mas qual transformação essa geração propunha? Onde queriam chegar? Qual o modelo de sociedade almejavam? Qual a profundidade das mudanças desejadas? Esses anseios de transformação poderiam ser canalizados para uma ação política direta com um sentido político-ideológico definido representado por organizações políticas e sociais de tipo tradicional - como partidos políticos e organizações sindicais -, mas nem sempre ocorreu dessa forma. Surgiram movimentos sociais e organizações que tinham outras demandas e se articulavam sob bases diferentes das anteriores.

A contestação à sociedade ocidental era ampla e possuía matizes variados. Era ao mesmo tempo uma reação crítica à sociedade capitalista e aos valores burgueses, à família patriarcal, aos costumes e às instituições tradicionais. Surgiram sujeitos políticos e sociais com demandas específicas, como a reforma educacional, como no caso dos estudantes, mas com um ingrediente de radicalismo político que extrapolava essas reivindicações específicas: a possibilidade de transformação social, sob bases político-ideológicas muitas vezes bastante diversificadas, estava na pauta do debate para toda uma geração de jovens ocidentais.

Na Europa, dividida política e ideologicamente pela Guerra Fria, mas também nos EUA e na América Latina, as massas de estudantes constituíam um fator novo na cultura e na política. E o momento culminante desse processo, que demonstrou a diversidade das ações e perspectivas geradas pelo movimento de jovens em diversas partes do mundo, foi o ano de 1968. Em Paris, o levante estudantil de maio de 1968 foi capaz de mobilizar jovens estudantes e operários numa greve que paralisou parte da França e levou ao confronto direto com as forças policiais francesas. O levante parisiense serviu de modelo para jovens

em Londres, Berlim, Roma e outras cidades europeias. Nos países socialistas do leste europeu, movimentos protagonizados novamente por estudantes, com um teor de forte crítica a política da URSS e ao alinhamento dos partidos comunistas, irromperam simultaneamente na Tchecoslováquia, na Polônia e na Iugoslávia. Nos EUA, a guerra do Vietnã sofria fortes críticas de parte da sociedade civil e os jovens saíam em marchas e passeatas usando as famosas palavras de ordem “faça amor, não faça guerra” e “paz e amor” da geração *flower power*, de inspiração no movimento *hippie*. A luta pelos direitos civis dos negros estadunidenses era organizada a partir de lideranças como Martin Luther King e Malcolm X, e se radicalizava com a organização dos Panteras Negras.

Na América Latina, a mobilização estudantil e a organização dos trabalhadores sofria forte repressão de governos de corte cada vez mais autoritários, com limitação das liberdades civis e direitos políticos em diversos países. No México, o massacre da praça de Tlatelolco, na capital federal, foi o momento culminante das manifestações estudantis e da repressão policial ao movimento estudantil. No Brasil, a morte do estudante secundarista Edson Luis no Rio de Janeiro pela polícia era o resultado da repressão violenta a toda forma de oposição à ditadura militar. A Passeata os Cem Mil foi organizada, com a presença de intelectuais, artistas, estudantes, lideranças civis e eclesiásticas, manifestando todo repúdio à violência repressiva e à ditadura. Na Argentina, o *Cordobazo* de 1969, com importante presença da organização operária, foi a expressão da luta contra a ditadura do general Onganía. Enfim, apesar das motivações diversas e das diferentes demandas dos grupos envolvidos, 1968 foi o momento que, em diversas partes do mundo, a utopia revolucionária não foi apenas uma quimera, mas sim uma possibilidade que estava ao alcance de toda uma geração de lutadores sociais.<sup>120</sup>

No plano cultural, a ruptura com valores, regras e hábitos considerados conservadores faziam parte dos anseios de transformação. Essas mudanças foram ao mesmo tempo produzidas e sentidas em grande parte pelos jovens, provocando também transformação nas relações entre as gerações. Surgia uma cultura juvenil de grande alcance e influência, que “ditava” modismos e propunha novos modelos de costumes e valores.

---

<sup>120</sup> Ver: HOLZMANN, Lorena & PADRÓS, Enrique (org). 1968: *Contestação e Utopia*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

Essa juventude compunha um agente social específico, com reivindicações e demandas específicas:

A cultura jovem tornou-se a matriz da revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes, nos meios de gozar o lazer nas artes comerciais, que formavam cada vez mais a atmosfera respirada por homens e mulheres urbanos.<sup>121</sup>

Hobsbawm aponta dois aspectos novos na cultura juvenil para explicar sua importância nas sociedades industriais. Primeiro, essa cultura se tornou dominante nessas sociedades a partir da inserção de indivíduos jovens no mercado de trabalho - jovens que conseguiam trabalho em países de pleno emprego e prosperidade, com certo poder de compra e que representavam uma massa consumidora significativa que possuía suas próprias particularidades e gostos. Assim a música – *Jazz e rock* – a moda – *blue jeans*, camiseta de algodão e o tênis – se transformaram ao mesmo tempo em símbolos de rebeldia e em produtos culturais que influenciaram comportamentos em diversos países.<sup>122</sup> O segundo aspecto advém do primeiro, no sentido que essa cultura juvenil se internacionalizou rapidamente a partir do rádio, do cinema e da televisão, por um lado, mas também pelo vertiginoso crescimento dos cursos de nível superior e da rede mundial de universidades que se consolidou a partir da década de 1960, por outro.<sup>123</sup>

Essas transformações culturais tiveram reflexo no campo das artes de massa ou comerciais: teatro, cinema, música. As denominadas artes comerciais ou de entretenimento passaram a ter cada vez mais importância em uma sociedade com um determinado padrão de consumo estabelecido e provida de meios de comunicação com cada vez mais alcance e influência no cotidiano dos indivíduos. O jornal, o rádio, o cinema, a televisão tiveram papel fundamental como meios de divulgação, propagação e venda de produtos da indústria cultural. Os meios de comunicação estavam cada vez mais acessíveis a cada vez mais

---

<sup>121</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 323.

<sup>122</sup> Teóricos da chamada Escola de Frankfurt analisaram a chamada cultura de massas que se conformou na década de 1930 a partir de uma visão negativa. O filósofo Theodore Adorno desenvolveu uma ideia sobre o que ele chama de massificação da cultura - ideia de que as artes, por exemplo, se tornam uma mercadoria na sociedade capitalista, um produto para vender. Esse consumo de produtos culturais tem um duplo sentido para Adorno. Primeiro cria *Standards* - todo produto fica padronizado, acabando com as culturas locais e suas manifestações. Também vincula cultura de massas com entretenimento, no sentido de diluir a consciência de classes, provocando alienação e acomodação da classe trabalhadora, uma forma de desideologizar os trabalhadores.

<sup>123</sup> HOBBSAWM. Op. cit., pp. 314-336.

pessoas em regiões cada vez mais distantes, facilitando o acesso à informação e ao entretenimento de massa.

No caso da difusão massiva da música, foram de singular importância o grande alcance do rádio e a popularização da televisão, bem como o aumento da vendagem de discos provocado pela consolidação de um mercado cultural e pelo desenvolvimento tecnológico da indústria fonográfica. Juntavam-se a isso as formas mais tradicionais de difusão da música como apresentações em recitais, bailes e *shows* - estas também se beneficiando dos avanços tecnológicos nas áreas da eletrônica, acústica e mecânica. Dentro desse mercado fonográfico, a música passava a ter um formato melhor acabado para seu comércio e difusão. Os gêneros que obtinham sucesso eram os que tinham apelo dançante, como o jazz e suas vertentes, os ritmos afro-latinos como o bolero, o *son* caribenho, o samba brasileiro e o rock, fenômeno de escala mundial. Mas mesmo levando em conta o formato comercial para venda da música enquanto produto cultural e os interesses mercadológicos de uma indústria que vislumbrava significativos ganhos com a música, nem sempre a produção musical foi totalmente dirigida e formatada com esses fins.

Vertentes “*outsiders*” ou “*undergrounds*” dentro do *jazz* e do *rock* agregavam elementos estéticos e muitas vezes políticos e ideológicos inovadores, rompendo de certa forma com os padrões mais tradicionais das manifestações artísticas e produzindo diálogos e discursos contestadores. Tinham um público significativo, que muitas vezes se identificava com a postura e com a estética artística, formando um movimento cultural inovador junto com as artes plásticas, o teatro, a literatura, o cinema. Assim canções, e demais manifestações artísticas com mensagem ou mesmo engajamento político tinham espaço em determinados setores artísticos e sociais e de certa forma refletiam e ao mesmo tempo influenciavam uma geração que buscava sob diversas formas mudanças na sociedade em que viviam. Foi nesse contexto que surgiu um movimento que, utilizando dessa estrutura técnica e dos meios de comunicação produzidos por esse mercado, contestaram a ordem – uma subversão do sistema usando seus próprios meios: a contracultura.<sup>124</sup>

---

<sup>124</sup> O termo contracultura foi criado pelos meios de comunicação dos EUA na década de 1960 para definir o movimento social e cultural de uma geração que queria, através de atitudes, indumentária, manifestações e novas formas de pensar, transformar a sociedade em que vivia. Esse conjunto de manifestações refletiu fortemente nos meios artísticos e acadêmicos, e o caráter contestador e libertário teve grande apelo sobre uma juventude que não se identificava com o modo de vida e os valores herdados de seus pais.

O caráter contestador e o espírito libertário se anunciavam na década de 1950 com a *beat generation* nos EUA – uma geração de jovens poetas e escritores como Allen Ginsberg, William Burroughs e Jack Kerouac – e com o *rock'n roll*: a literatura e a música eram canais de expressão dos anseios, descontentamentos e rebeldia dos jovens. E foi na década de 1960 que a contracultura atingiu proporções maiores, atravessando o Atlântico e chegando a Europa e aos países periféricos que sofriam influência da cultura ocidental. Influenciava não apenas como forma de contestação de valores, mudanças comportamentais e de vivência do cotidiano, mas também nas formas de ação e reflexão dos movimentos sociais e políticos que despontavam.

O caráter contestador e a crítica ao academicismo fechado e ao intelectualismo, foi bem recebido pela chamada Nova Esquerda. Essa esquerda, longe de ser um movimento político ou organização, era composta por intelectuais, jovens estudantes e demais grupos que buscavam alternativas fora da ortodoxia dos partidos comunistas. Essa ruptura ocorreu, sobretudo, após a crise na Polônia e na Hungria em 1956 e a invasão Soviética na Tchecoslováquia em 1968, fatores que reacenderam as diferenças entre os diferentes setores da esquerda. Numa época em que a dialética entre teoria e prática podia ser medida pelo engajamento dos intelectuais, a contracultura era o canal de expressão de uma sem gama de movimentos que incluía desde feministas, movimento pelos direitos civis, pacifistas, minorias étnicas, movimento estudantil. A cultura jovem dos anos 60 levantou as bandeiras de movimentos de grupos étnicos e culturais marginais ou excluídos da sociedade ocidental. As lutas que tais grupos levavam adiante eram vistas como possibilidades de transformação por essa juventude e como uma saída viável para suas aspirações e utopias.

No plano da cultura, uma dessas saídas foi a música, e nela o *rock* foi uma das formas de expressão da contracultura, pois envolvia aspectos comportamentais e sociais que extrapolavam o sentido estritamente musical da canção. Nos anos 50, nomes como Chuck Berry, Little Richard, Elvis Presley embalavam os bailes da juventude e eram escutados nas rádios e televisões das casas da comportada classe média estadunidense. Suas roupas, cabelos estilo e trejeitos eram imitados, e o sucesso musical os transformou em ícones mundiais. Assim como os atores James Dean e Marlon Brando encarnavam no cinema o “*rebelde sem causa*”, o “*selvagem da motocicleta*” - símbolos da “*juventude transviada*” da época.

Nos EUA, os tributários da *beat generation* dos anos 50, o movimento *hippie*, iniciado na cidade de San Francisco, na Califórnia, simbolizavam o espírito contestador da contracultura dos sessenta. Com as palavras de ordem bem-definidas nos slogans “paz e amor”, “faça amor não faça guerra”, os *hippies* chocavam a sociedade conservadora com seus longos cabelos, suas roupas coloridas, com o uso de substâncias alucinógenas e, sobretudo, com seu comportamento confrontador de uma ordem e de valores que consideravam hipócritas e que representavam um sistema desigual, preconceituoso e reacionário.

Na década de 1960, dois nomes se destacaram no que foi uma transformação cultural que a música dessa época sintetiza: a banda inglesa The Beatles e o cantor *folk* estadunidense Bob Dylan. Os garotos oriundos de um bairro operário de Liverpool mudaram o mundo ocidental não apenas com sua música, mas com sua indumentária, visual e comportamento. Em pouco tempo, se instalou a *beatlemania*, uma “febre” em torno do grupo e de suas apresentações, esperadas por multidões de jovens ensandecidas. Com os Beatles a indústria da comunicação e o mercado fonográfico atingiram números e cifras recordes para a época. Um aparato publicitário gigantesco e a ampla divulgação pelos meios de comunicação garantia vendas de *álbums* e apresentações em programas de televisão para uma audiência de milhões de pessoas. Com os *fab four*, como eram chamados, o *rock* se tornou o gênero musical de toda uma geração e o ritmo mais popular do planeta até a atualidade.

Já do outro lado do Atlântico, um rapaz vindo do interior dos EUA começava sua carreira artística na cidade de Nova York: Robert Zimmerman, mais conhecido como Bob Dylan.<sup>125</sup> Dylan foi um dos grandes nomes da *folk music*, gênero que tinha raízes na tradição musical da área rural do País. Suas canções abordavam temas sociais e políticos capazes de gerar polêmica entre seu público e críticos. Junto com Joan Baez, foram os expoentes do *protest song* nos EUA, com canções de forte apelo em relação aos problemas de seu tempo: guerra do Vietnã, racismo, injustiças sociais, direitos civis, eram algumas das

---

<sup>125</sup> O nome Dylan foi uma homenagem ao poeta galês Dylan Thomas (1914-1953), que influenciou a geração *Beat* nos EUA. Nota-se, com a adoção do nome artístico, que, além da homenagem ao poeta galês, o jovem, de sobrenome judeu e que fez carreira artística em Nova York, se “converte” em músico *folk* do campo. Pode-se pensar nessa relação para o próprio Daniel Viglietti – jovem urbano de Montevidéu, de formação musical erudita, que adota a poesia e os ritmos populares uruguaios em suas canções.

preocupações presentes em suas canções.<sup>126</sup> Por sua postura e suas canções, Dylan começou a afirmar-se como porta-voz da chamada nova esquerda. O cantor, no entanto, fugindo de rótulos para sua música, se afastou dos temas sociais e políticos explícitos, explorando outras possibilidades com a mesma eficácia e criatividade. Mesmo assim, foi e ainda é um ícone, referência e marco da música internacional para toda geração da década de 1960 e posteriores. A *folk music* estava mais vinculada à música que se produzia na América Latina de uma forma geral, mas não apenas no continente americano.

No Terceiro Mundo, no entanto, as referências eram outras: Revolução Cultural Chinesa, luta armada no Vietnã e guerrilha de Che Guevara na Bolívia após o triunfo do processo revolucionário cubano. Para a geração de jovens da América Latina, as ideias de ruptura e revolução tinham outro caráter – independência em relação ao capital internacional, soberania nacional e reformas estruturais: agrária, tributária, estudantil e política. Essa reivindicação por maior autonomia estava carregada muitas vezes por um nacionalismo antioligárquico e principalmente pelo anti-imperialismo. A contestação típica da contracultura tinha, na América Latina, um caráter eminentemente político.

Na América Latina, diversas correntes musicais, grupos, cantores e poetas, começaram a divulgar canções comprometidas com suas sociedades, expondo em suas obras a realidade social do continente.<sup>127</sup> Assim, do Chile tem-se expoentes da música popular como Violeta y Angel Parra, Víctor Jara, grupo Quilapayún, entre outros; da Argentina, Atahualpa Yupanqui, Mercedes Sosa, Horacio Guaraní, Jorge Cafrune; do Brasil, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda no fim dos anos 60. Da Venezuela Quinteto Contrapunto, Quinto Criollo, Alí Primera; do Peru, Chabuca Granda é o grande nome, e na Colômbia os ritmos como a cumbia ganham difusão massiva. De Cuba surge uma nova geração de poetas e cantatores comprometida com o processo revolucionário no

---

<sup>126</sup> Sua canção mais conhecida, *Blowing in the Wind*, do segundo LP de Dylan intitulado *The Freewheelin' Bob Dylan* de 1963, se tornou um hino do Movimento dos Direitos Civis nos EUA. Sinal dos tempos, recentemente essa mesma canção foi usada em uma propaganda televisiva de uma marca de automóveis e como trilha sonora do comercial de um banco britânico.

<sup>127</sup> Na Espanha franquista, apesar da censura e da repressão impostas pela ditadura, uma nova geração de cantores surgiu nesse período: Joan Manuel Serrat, Paco Ibañez, Víctor Manuel foram cantores que proporcionaram um novo alento para a música popular na Península Ibérica e que influenciaram muitos artistas latino-americanos. Também tinha influência na América Latina, e no Uruguai em particular, o cancionero da Guerra Civil espanhola. Para uma apreciação do cancionero do período durante o conflito, principalmente na relação entre ideologia, cultura e política ver HAGEMeyer, Rafael Rosa. *Ibidem*.



País: a chamada Nova Trova Cubana, que tinha como expoentes Silvio Rodriguez, Pablo Milanês e Noel Nicola.<sup>128</sup> Destaca-se que, em um contexto musical tão profícuo, com matizes tão diversos, alguns elementos em comum podem ser elencados para caracterizar a música popular produzida na época: a) uso de ritmos, estilos e gêneros considerados nacionais; b) letras com componente de crítica social e política; c) letras críticas aos valores tradicionais e a moral conservadora; d) crença nas possibilidades de transformação social e na revolução; e) utilização nas canções de temas regionais com sentido universal; f) no caso da música na América Latina, o tema da unidade latino-americana; g) denúncia das mazelas sociais e resistência aos projetos autoritários que começavam a ser implementados no continente.

### 2.1.1 Uruguai: Cultura e sociedade

No Uruguai, a atividade cultural da década de 1960 foi de grande vitalidade: uma geração de intelectuais e escritores despontava – a *Generación del 45* ou *Generación crítica* – aberta a novas correntes na literatura, filosofia, teatro, artes plásticas, com atuação em diversos campos da produção e crítica cultural.<sup>129</sup> entre estes, os poetas Mario Benedetti, Idea Vilariño, Ida Vitale e Carlos Maggi; o ensaísta e historiador Carlos Real de Azúa; na crítica literária e teatral Angel Rama, Carlos Maggi, Carlos Quijano e Juan Carlos Onetti. Grupo heterogêneo no que se refere a posições políticas e qualidades artísticas, de uma crítica rigorosa, bem informada e exigente, a *Generación de 45* foi de profícua contribuição para a produção cultural uruguaia e influenciou as gerações posteriores.

Esse quadro cultural que despontava no âmbito artístico-intelectual da sociedade uruguaia, segundo Mirza, acompanhava a contestação às estruturas básicas do país, de sua

---

<sup>128</sup> PETRONIO ARAPI, Tabaré. *Las Voces del Silencio - Historia del Canto Popular: 1973-1984*. Montevideo: Fonam, 2006. p. 14.

<sup>129</sup> Importante lembrar que em 1945 foi criada a *Facultad de Humanidades y Ciencias da Universidad de La Republica*, que teve papel importante para formação de profissionais vinculados a ciências humanas, propiciando o desenvolvimento e o debate cultural no âmbito acadêmico no país. Além da importância para a produção intelectual e fomento a pesquisa na área de humanidades; na faculdade foi um centro de discussões políticas e de resistência durante a escalada autoritária da década de 1960. No âmbito das artes, a Faculdade de Bellas Artes teve participação na luta pela garantia das liberdades políticas e o apoio aos movimentos sociais organizados.

organização econômica, da distribuição social, dos mecanismos de poder, dos valores e de sua identidade: uma nova visão sobre o país, a partir da revisão do passado, da crítica ao presente e da reflexão sobre o futuro. Tais preocupações incidiam sobre as obras, da literatura ao teatro, que abordavam através da sátira, da ironia, do humor, da comédia, os problemas do país: denunciava-se a corrupção, a hipocrisia, as armadilhas dos sistemas democráticos que perpetuam a classe dominante no poder, o conservadorismo e os valores corrompidos da sociedade, a constestação aos mitos formadores da nação.<sup>130</sup>

Sobre os canais de divulgação, edição e distribuição da produção e crítica intelectual e artística: as revistas *Clinamen*, *Marginalia*, *Escritura*; as coleções de livros e revistas como *Cuadernos de Marcha*, *Práxis*; a criação das editoras *Alfa* em 1960, *Banda Oriental* em 1961, *Arca* em 1962, entre outras que colaboraram para consolidação do campo intelectual uruguaio dos anos 60.<sup>131</sup> Nesse período, o semanário *Marcha* se consolidou como um dos canais de produção e divulgação dos debates culturais e políticos do país. Mario Benedetti, que foi responsável pela seção literária do semanário em distintas ocasiões desde o ano de 1949 e contumaz colaborador desde 1945, rememora a importância de *Marcha*:

Todo el país esperaba ansiosamente el viernes, porque *Marcha* era algo así como el termómetro social, el diagnóstico comunitario. Y siempre lo había sido. A pesar de la gastada tipografía, de la pobre calidad del papel, de la escasez de avisadores, de su incorregible talante polémico, el semanario era una tribuna insoslayable y su repercusión excedía en mucho el ámbito nacional. Para varias promociones de periodistas y escritores fue una escuela insustituible.<sup>132</sup>

Fundada em 23 de janeiro de 1939, o periódico foi criado independente de influências partidárias, com perfil latino-americano no que se refere a suas temáticas e abordagens – sobretudo políticas e econômicas - e com grande colaboração de nomes de relevo da intelectualidade internacional. Boa parte da intelectualidade uruguaia participou ou colaborou em *Marcha*, até seu fechamento pela ditadura em 1974.<sup>133</sup> Em relação às influências externas que circularam e impactaram sobre este campo intelectual, destaca-se

<sup>130</sup> MIRZA, Roger. *La Escena Bajo Vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia. Un micro sistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevideo: Banda Oriental, 2007, p.71-73.

<sup>131</sup> *Ibidem*, p.72.

<sup>132</sup> CAMPANELLA, Hortensia. *Mario Benedetti: un mito discretísimo*. Montevideo: Seix Barral, 2008, p. 53.

<sup>133</sup> CAMPANELLA, Op. cit., p. 45.

os textos de Arthur Miller, Jean Paul Sartre, Albert Camus, Bertold Brecht; as narrativas de Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, Ernest Hemingway e a influência da narrativa latino-americana de Jorge Luís Borges, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, João Guimarães Rosa; no plano filosófico e ideológico, o existencialismo de Sartre e Heidegger e o marxismo revisitado por Gramsci e Marcuse, bem como a repercussão da Revolução Cubana e das guerrilhas na América Latina.<sup>134</sup>

No campo artístico, o período era igualmente de grande riqueza. Segundo Mirza, na década de 1960, o sistema teatral uruguaio passou por uma etapa de modernização. Desde o final da década de 1950, o teatro uruguaio havia alcançado um grau de maturidade considerável, com numerosos grupos e salas em atividade, rigor técnico e estético dos espetáculos, e grande variedade de repertório e estilos. E o teatro independente teve grande importância nesse processo de modernização, fundando salas, buscando público, e participação contundente nas representações do campo teatral.<sup>135</sup> Diante de tal quadro, a crítica e a denúncia eram métodos de ação política dos criadores do teatro:

El compromiso cada vez más decidido y combativo de parte importante de los creadores teatrales con el contexto socio-histórico y con la situación del país, la aparición de un teatro militante que se planteaba como deber cívico y moral la denuncia de la situación y la exploración de sus diferentes aspectos, será un de las características más destacadas del sistema teatral de los sesenta.<sup>136</sup>

Ao delimitar temporalmente o que define como a culminação de um teatro militante, Mirza usa um recorte temporal (1968-1973) que, como busca-se demonstrar nesse estudo, pode ser compreendido como de polarização das posições político-ideológicas, em um primeiro momento e, a partir da escalada autoritária, de enfrentamento de amplos setores da sociedade civil contra o autoritarismo, incluídos os intelectuais e os artistas do campo cultural acima citados. Esses anos críticos marcaram a consolidação de um teatro político e militante, comprometido com a luta ideológica, com inovações técnicas e teóricas em busca de uma arte não conformista que poderia, também, ser utilizada como instrumento de transformação da sociedade, como resposta ao aprofundamento dos conflitos sociais e políticos de um país em crise.

---

<sup>134</sup> MIRZA. Op cit., p. 73.

<sup>135</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>136</sup> Ibid., p. 74-75.

Não só o teatro passava pelo processo de ideologização que Mirza expõe. Na literatura, no cinema, nas artes plásticas e na música, ocorria o comprometimento com certas ideias, programas e grupos sociais e políticos:

En momentos en que el compromiso ideológico aparecía de manera intensa en la mayoría de los ámbitos sociales y culturales, esta fuerte ideologización del sistema teatral que involucraba todo el proceso de creación y que también se puede observar en la literatura y en la canción, era un aspecto reclamado en forma cada vez más intensa por un sector del público (...) El compromiso con la militancia política, largamente asumido por los integrantes de los teatros independientes, encontraba múltiples cauces, apoyándose en los sindicatos, los centros de enseñanza y los grupos políticos (...) En ese sentido el surgimiento del Frente Amplio en marzo de 1971, así como su capacidad organizativa que se expresó en la creación de cientos de ‘Comités de Base’ en todo el país, ofreció un espacio en el que canalizar esa necesidad de participar en el proceso de transformación social que se planteaban los integrantes del Teatro Independiente.<sup>137</sup>

Essa última observação sobre o contexto social e político uruguaio merece atenção específica, pois aponta na direção que se pretende analisar adiante: a da vinculação entre produção artística e militância política. Em relação à criação dos comitês de base referidos, que se espalharam pelo País e demonstraram a mobilização dos diversos setores progressistas presentes na formação da Frente Ampla, Alfredo Zitarrosa, um dos artistas uruguaio mais conhecidos e prestigiados deu depoimento sobre sua participação política no período:

Hace una semana pedí mi afiliación al M.P.U. (Movimiento Popular Unitario), integrante del F.I.D.E.L. (Frente Izquierdista de Liberación) En el 62 y en el 66 voté al F.I.D.E.L., ahora me afilié. Vivo aquí en la playa de Las Toscas, en una casa de la familia de Nancy, porque no puedo hacer frente a un alquiler de una casa decente en Montevideo. Esta noche se inaugura en esta casa un comité de base del Frente.<sup>138</sup>

Devido a sua militância, e para poder gravar um disco para solver os gastos de campanha presidencial da Frente Ampla, Zitarrosa teve que romper um contrato com a gravadora *Palácio de la Música*. O disco, gravado pelo selo *Ediciones del MPU (FA)*, em

<sup>137</sup> MIRZA, p. 101-105.

<sup>138</sup> Reportagem do jornal *El Popular*, de Montevideu a Alfredo Zitarrosa, em 14/08/1971. In: ERRO, Eduardo. “Zitarrosa: su historia “casi” oficial. Montevideu: Arca, 2005, p. 82.

1971, se chamou *Milonga de Contrapunto*.<sup>139</sup> Ainda referindo-se a militância, que refletia sobremaneira as preocupações políticas do campo artístico uruguaio, Zitarrosa respondia qual era sua tarefa naquele momento específico, tarefa que ficava acima da própria criação artística. Para o cantor, *el trabajo permanente, la militancia diaria es la tarea actual, y por ahora no me queda tiempo para componer canciones. Creo que las canciones se irán haciendo sobre la marcha. No sé si hoy o mañana voy a poder hacer las canciones que el pueblo se merece; lo que sé, es que hoy estoy en el Frente Amplio*.<sup>140</sup> Daniel Viglietti refletia sobre tal momento e sobre a relação entre o artista e uma determinada classe social, e dessa com outras classes dentro de um processo sócio-histórico:

“Me doy cuenta de he estado en contacto con un público de clase media, de sectores estudiantiles y parcialmente de sectores obreros. Hay un fenómeno de relación con determinada clase, que en el Uruguay se da además en una relación de las clases con el proceso social (...)  
Por ejemplo, en el Uruguay desde 1968 hasta 1972, se va produciendo un apoyo muy evidente a todas las respuestas de lucha armada, de exigencia de una actitud revolucionaria frente al proceso de transformación, o sea una actitud de apoyo a los movimientos de liberación. Eso es constante en Uruguay, empieza a ser constante en Argentina, y también lo fue en alguna visita a Chile o en el Perú. Pienso que tal vez es ahí donde se va dando mejor la identificación con lo que hago.”<sup>141</sup>

A reflexão do cantor exprimia a ideia de compromisso social por meio da arte, reforçando a noção apontada por Mirza no que se refere ao alinhamento do campo artístico intelectual com os movimentos sociais, as agremiações políticas e sindicais e, como no caso acima, a luta armada no Uruguai. Observa-se também que haviam diferentes respostas para as questões referentes ao processo de mudança social e política no País. Não havia uniformidade de critérios sobre as formas, os caminhos que levariam a tal transformação:

Así, poco a poco, Viglietti y otros artistas reconocidos (Anibal Sampayo, Los Olimareños y Numa Moraes, por citar algunos) simpatizan con la “corriente combativa” impulsada por el MLN, mientras que otros famosos cantores (Alfredo Zitarrosa, Marcos Velásquez, Yamandú Palacios, Anselmo Grau y algunas murgas) se alinean con el Partido Comunista Uruguayo (PCU) que, en contraposición al movimiento tupamaro,

<sup>139</sup> Na biografia de Zitarrosa escrita por Guillermo Pellegrino a gravadora que rompeu o contrato com o cantor foi o selo *Orfeo*. PELLEGRINO, Guillermo. *Cantares Del Alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*. 1 Ed. Buenos Aires: Planeta, 2003, p. 164.

<sup>140</sup> Entrevista de Alfredo Zitarrosa ao jornal *El Popular*, de Montevideu, em 14/08/1971. In: PELLEGRINO. Op. cit., p. 164.

<sup>141</sup> BENEDETTI. Op. Cit., p. 85.

manejaba el concepto de crear un frente de masas con la idea de llegar al poder vía electoral.<sup>142</sup>

Para citar exemplo dessa heterogeneidade, pode-se analisar a trajetória de apoio político e/ou militância de três ícones da música popular uruguaia: Daniel Viglietti, segundo Mario Benedetti, apoiou o *Movimento 26 de Marzo*, braço político do MLN, e também a luta armada revolucionária, na linha de guerrilha preconizada por Che Guevara. Era também “acusado”, segundo Pellegrino, de anarquista. Sem entrar na polêmica de sua posição, o certo era que apoiava a linha de luta dos Tupamaros. Já Alfredo Zitarrosa, quando jovem, era inclinado ao anarquismo, tendo vínculos com a Federação Anarquista Uruguaia (FAU). Posteriormente, voltou-se ao comunismo e alinou-se ao Partido Comunista Uruguaio (PCU), filiando-se a partidos políticos de esquerda - Frente Izquierda de Liberación, *F.I.D.E.L.* - e a Frente Ampla. Por fim, o duo *Los Olimareños*, oriundos do interior do Uruguai – bem como outro referente da canção popular, o cantor Aníbal Sampayo – remontavam a tradição política do Partido Nacional, de combate ao centralismo capitalino e defesa da população rural. Por esse viés – de valorização das lutas políticas que remontavam às *montoneras gauchas* do século XIX e início do século XX – esses artistas apoiavam a luta armada dos Tupamaros, com seu perfil nacionalista e de apropriação de figuras históricas em seu discurso político, como José Artigas, Leandro Gomez, Aparício Saravia, estes últimos, históricos do Partido Nacional. A formação da Frente Ampla (1971) foi importante para que os diferentes grupos fechassem fileira a partir da construção de um programa político orgânico, que contemplava as demandas de grupos heterogêneos, tendo em vista o processo eleitoral que se avizinhava. De qualquer forma, como afirma Pellegrino, as diferenças entre os cantores “pró-comunistas” e os cantores “pró-tupamaros” continuou existindo, delimitando o entendimento que cada grupo tinha de seu papel e da construção do país.<sup>143</sup>

### 2.1.2 Cena musical - o rock uruguaio e o candombe beat

Em meados da década de 1960, começaram a surgir grupos musicais jovens influenciados pelos grupos ingleses e estadunidenses – as bandas de *rock and roll* que

---

<sup>142</sup> PELLEGRINO. 2002, p. 192.

<sup>143</sup> Idem.

surgiam a semelhaça de *Beatles*, *Rolling Stones* e outros grupos. Em Montevideú esses jovens se apresentavam em bailes e clubes com nomes em inglês como - *Mockers*, *Shakers*, *Killers* - cantando em espanhol os sucessos das bandas britânicas ou fazendo suas próprias canções – muitas vezes em inglês - nos padrões, inclusive visuais e estéticos, como roupas e cabelos, dos grupos musicais jovens do Reino Unido. Entre as bandas que surgiram no Uruguai nesses moldes, a exceção foi a banda *Los Shakers*, que apesar da semelhança com as agrupações inglesas, não era mera cópia destas. A banda era composta por músicos de qualidade que posteriormente fizeram história no cenário musical – Roberto Capobianco, Carlos Villa e os irmãos Hugo e Osvaldo Fattoruso.<sup>144</sup> Os *Shakers* fizeram grande sucesso não só no Uruguai, sendo considerados os precursores do *rock* estilo britânico no País, mas em vários países da América Latina, principalmente na Argentina, onde ajudaram a difundir o *rock* e influenciaram uma geração de jovens artistas no final da década de 1960 e início da década de 1970.

A influência do *candombe*, ritmo local de raiz afro, e do *jazz* resultou num movimento musical criativo denominado *Candombe Beat*.<sup>145</sup> Mesclando elementos da música uruguaia – o *candombe* e a *milonga* - com a *bossa nova*, o *rock* e o *jazz*, nomes como Ruben Rada, Eduardo Mateo, os irmãos Fattoruso – e os grupos *El Kinto*, *Totem*, *Opa* – formado por Hugo Fattoruso em Nova York - renovaram a cena musical do País e contribuíram para formação de uma geração de músicos no Uruguai, valorizando o ecletismo e a mistura de estilos e ritmos. Entre os grupos de *rock* e *blues* que contribuíram para o desenvolvimento da cena musical – sobretudo urbana -, no Uruguai, estão bandas históricas, como *Psiglo*, *Montevideo Blues*, *El Sindicato*, *Días de Blues*, *Los Delfines*, *Los Iracundos*, *Sexteto Electrónico Moderno* e os cantores Carlos Pájaro Canzani, Eduardo Darnauchans, Dino, entre outros.

---

<sup>144</sup> Os Fattoruso eram oriundos de uma família de músicos e desde jovens atuavam com seu pai, Antonio, com quem formavam o Trio Fattoruso. Antes dos *Shakers*, em 1959, formaram o grupo de *jazz swing* *The Hot Blowers*. Em sua trajetória artística, Hugo e Osvaldo fizeram parte de vários grupos no Uruguai e no exterior como *Opa*, *Grupo del Cuareim*, *Los Pusilánimes*. Também trabalharam junto a nomes como Chico Buarque de Holanda, Milton Nascimento, Djavan, Ruben Rada, Jaime Ross, León Giecco, Luis Alberto Spinetta, Fito Paéz, entre outros.

<sup>145</sup> Sobre a cena musical do período há uma biografia sobre Eduardo Mateo, um dos nomes mais importantes e influentes da música uruguaia, escrita pelo músico e crítico musical Guilherme de Alencar Pinto em *Razones Locas: el paso de Eduardo Mateo por la música uruguaya*. Montevideú: Metro/Ediciones de la Pluma. 1994. Sobre o desenvolvimento do *rock* no país ver: PELAÉZ, Fernando. *De las cuevas al Solís: cronología del rock en el Uruguay- 1960-1975*. Montevideú: Perro Andaluz ediciones, 2003.

Mesmo que esses gêneros não fossem utilizados por parte dos artistas uruguaios mais destacados<sup>146</sup> – tampouco pelo público – para externar as tensões sociais e políticas do País – muitas vezes o *rock* e outros ritmos e gêneros criados sobretudo nos EUA eram vistos como influência estrangeira, ou imposição da indústria fonográfica ou mesmo uma moda juvenil – os jovens músicos também usaram o *rock* como canal de insatisfação e de contestação. A banda *Los Delfines* gravou, em 1972, a canção *Amigo, sigue igual*, um tema que tratava da falta de apoio para as jovens bandas e o pouco investimento dos meios locais para a música que se fazia no país:

*Yo no sé  
Que fué lo que pasó  
Lo que aquí sucedió  
Desde que yo me fui*

*Sigue igual  
Amigo sigue igual  
no hay donde trabajar  
tipos como yo*

*sin embargó sé  
que si quieren cambiar  
muy juntos podrán hacerlo*

*que si no hay actuación de músicos de acá  
no puedan contratar a otros  
que vienen a tocar desde cualquier lugar  
sin siquiera pensar en nosotros*

*quizá errado esté  
porqué no pregunté  
que piensan de eso los nuestros*

A canção era um retrato da falta de apoio aos músicos locais, que tinham pouco espaço para tocar e poucas possibilidades de gravar.<sup>147</sup> Os selos estrangeiros investiam em grandes nomes da música internacional, com grande publicidade e espaço nas rádios, e as casas de espetáculo preferiam contratar artistas de renome que tinham retorno financeiro garantido. As rádios tampouco abriam lugar em suas programações para a música local –

---

<sup>146</sup> Mesmo o *jazz* sofria certa resistência em alguns meios musicais mais tradicionais. Atahualpa Yupanqui, em uma entrevista a Alfredo Zitarrosa para o diário *Marcha* (1971), durante o Festival de Cosquín, na Argentina, se referia ao tradicional gênero estadunidense da seguinte forma: *me gusta el jazz, pero lo quiero lejos de mi guitarra*. ZITARROSA, Alfredo. *Entrevistas para Marcha*. Montevideu: Banda Oriental, 2002, p. 75-81.

<sup>147</sup> Os *Delfines*, no entanto, foi uma das poucas bandas uruguaias da década de 1960 que não emigrou para a Argentina, onde havia mais alternativas para poder gravar e se apresentar. Gravaram quatro discos simples (EP) e um *Long Play*, além de participar de várias compilações com outros artistas. Retirado do *website*: <http://joyasuruguay.blogspot.com/> em 06/11/2008.



salvo exceções – com generosos espaços para os *hits* anglosaxões e a música que chegava da Argentina – sobretudo o tango, mas também o denominado cancionero folclórico, que começava a ganhar popularidade nos centros urbanos, fenômeno que será visto a seguir.

Esse cenário desfavorável para os artistas locais teve um contraponto - o fundamental trabalho do jornalista, diretor de teatro, apresentador e diretor de programação de rádio e televisão Ruben Castillo.<sup>148</sup> Castillo foi um dos impulsionadores da música popular uruguaia durante a década de 1960, promovendo na rádio e, posteriormente, na televisão, os artistas locais. O programa radial *Discodromo Show* marcou época no Uruguai, com a produção, coordenação e apresentação a cargo do próprio Castillo. *Discodromo* foi um dos primeiros programas voltado para o público jovem no País, com uma programação musical variada que promoveu um grande número de jovens artistas locais. Entre os artistas de prestígio que se apresentaram nomes como Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños, Ruben Rada, *Shakers*, Sexteto Electrónico Moderno, Psiglo.

Sucesso da rádio durante anos – o programa iniciou suas transmissões pela rádio CX 8 Sarandí de Montevideú no dia 4 de dezembro de 1960 – Ruben Castillo aceitou um novo desafio para a época: trabalhar na nascente televisão uruguaia. *Discodromo* passava a ser transmitido em cadeia para o canal Teledoce, em uma época que realizar uma programação em nível local na televisão era tecnicamente difícil e financeiramente pouco viável. O programa foi sucesso de popularidade e audiência até 1974 - o último espetáculo foi ao ar no dia 6 de Janeiro de 1974. Alegando problemas relacionados à energia por causa da crise do petróleo, o governo iniciou um período de racionamento energético. Os canais de televisão foram afetados e a programação televisiva diminuiu em sete horas: se transmitia das 17 às 22 horas.<sup>149</sup> Mas desde o golpe de Estado de 27 de junho de 1973<sup>150</sup> as

---

<sup>148</sup> Sobre Castillo e sua trajetória profissional e artística ver: CHAGAS, Jorge & TRULLEN, Gustavo. *El Provocador: Una biografía de Ruben Castillo*. Montevideú: La Gotera, 2004.

<sup>149</sup> *Idem*, p. 110.

<sup>150</sup> Castillo teve participação direta em um episódio marcante que ocorreu dias após o golpe de Estado: a manifestação do dia 9 de julho de 1973. O general Líber Seregni, líder da Frente Ampla, tentava mobilizar a sociedade uruguaia em um ato público de grande proporção em repúdio ao golpe de Estado. A divulgação, no entanto, era um problema para os organizadores da manifestação. Com os canais de comunicação controlados e limitados pela repressão, a possibilidade de convocação se tornava difícil. Nesse momento, a criatividade de Castillo foi fundamental para a convocatória do ato. Sem poder anunciar abertamente o horário para o início da manifestação, Castillo lançou mão de uma notável estratégia: foi à rádio e, com um livro do poeta Federico García Lorca em mãos, começou a recitar no ar em um programa literário o poema *Llanto por la muerte de Antonio Sánchez Mejía*, repetindo de forma enfática um determinado trecho do poema: *a las cinco de la tarde... a las cinco de la tarde... ¡a las cinco en punto de la tarde!* Era a senha que informava o horário e

possibilidades de realização do programa na rádio e na televisão, e de tantas outras manifestações artísticas e culturais, estavam limitadas pela censura e pela repressão – por esse motivo parte do elenco de Castillo estava impedido de atuar e muitos artistas haviam sido censurados e buscavam o exílio. Locutores, apresentadores e um número considerável de profissionais da comunicação também foram cerceados em suas atividades.

A partir do trabalho de Castillo e outros nomes, o rádio e a televisão foram fundamentando-se como espaços que se abriram para a música popular uruguaia. Rádios como CX 14 *El Espectador*, CX 16 *Carve* tinham programas dedicados a música nacional - espetáculos ao vivo com a presença de público – as “fonoplateias”. Também a televisão começava a difundir a música uruguaia com programas especiais dedicados a esta:

La música uruguaya comienza a contar con espacios en emisoras de radios y canales de televisión. Varios periodistas se convierten en difusores de la misma. Rubén Castillo, oriundo de Rivera (1925), Director de Teatro, funda el Teatro Libre de Montevideo. Periodista, durante 12 años dirige y conduce Discódromo Show, en radio y televisión, programa pionero en la difusión de la música popular uruguaya.

El Fogón de las 11 de Susana Mayol en radio Sarandi, Alejandro Artagabeytia en CX 14, Néstor Giménez en CX 10 con “Sendas Abiertas”, Américo Rodríguez Roque en CX 22, los espacios musicales de Eduardo Nogareda, Carlos Martins, sus aportes y su programa tan dedicados a la música uruguaya.<sup>151</sup>

Com a popularização da música uruguaia através do rádio e da televisão começavam a surgir lugares para atuação e apresentação dos intérpretes e músicos, tanto no interior como na capital uruguaia. Em Montevideu, diversos locais recebiam os artistas da música popular: teatros, clubes sociais e esportivos, associações sindicais e as famosas “vinerías”, centros noturnos dedicados a música, declamação e dança.<sup>152</sup>

Também houve a criação de selos fonográficos no Uruguai, principalmente os pequenos selos locais – Clave, Sondor, Antar, Tonal, Mallarini, Macondo, Carumbé,

---

chamava a população para a célebre manifestação. A transmissão, que se tornou histórica, foi a única convocatória pública para o ato de 9 de julho. Ibidem, p. 110.

<sup>151</sup> PETRONIO ARAPI, Tabaré. Op. cit., 2006, p. 18.

<sup>152</sup> Entre as *vinerías* mais importantes do período havia a de propriedade de Alfredo Zitarrosa e sócios, chamada *Claraboya Amarilla*, localizada no bairro de Punta Carretas, com filial em Punta del Este. Outros cantores também tinham seus estabelecimentos: *De Cojinillo*, de Los Olimareños, *Teluria*, *Las Telitas*, *Altamar*, *Mi Casa*, entre outras, onde se escutavam os principais cantores uruguaiois. Ver: PETRONIO ARAPI, Tabaré. Op. cit., 2006, p. 16.

pertencente ao Partido Comunista Uruguaio<sup>153</sup> - devido ao espaço que se abriu nas rádios locais para essa música e à popularização da música nacional através da televisão com o canal e a rádio do SODRE - *Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos*, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura.

Vale ressaltar que a efervescência musical e a explosão do *rock* no Uruguai – que tinha como referência bandas como *Psiglo*, *Montevideo blues*, *El Sindicato*, *Días de Blues*, *Los Delfines*, incluindo ainda grupos argentinos, como *Almendra*, *Manal*, *Pescado Rabioso*, *Sui Generis*, que contava com músicos de boa formação, os quais faziam *rock* com precisão técnica e criatividade sofreram tanto pela censura como pelas políticas culturais implementadas durante as ditaduras nesses países. Essas políticas deliberadas atingiram os jovens músicos, não apenas usando da estratégia da censura e da perseguição política, mas também com o estrangulamento econômico desses conjuntos a partir da proibição de apresentações em locais públicos e proibição da veiculação de suas músicas nos meios de comunicação. As gravadoras também sentiram o quadro de estrangulamento. As pequenas gravadoras nacionais que apostaram nesses artistas não tinham retorno financeiro necessário, e as grandes empresas da música mudaram seu enfoque e pararam de investir em *baderneiros*, *sediciosos*, *maconheiros*, *cabeludos e subversivos hippies*, deixando uma rica efervescência à deriva, para lançar artistas “bem comportados” locais ou de fora que cantavam em idiomas que ninguém entendia. Paradoxalmente, se não fosse pelo exílio e o reconhecimento musical no exterior, muitos artistas que não tinha mais espaço ou canais de divulgação de seus trabalhos em seus países iriam ter que se dedicar a outras atividades – foi no exílio que muitos desses artistas, pela competência e pelo nível que tinham como músicos, conseguiram reconhecimento público e puderam seguir em sua labuta.

Outro aspecto importante é o enquadramento moral que tais ditaduras quiseram impor à sociedade. No Uruguai, a ditadura defendeu um projeto *fundacional* para o País com a elaboração de uma nova constituição conformada pelo regime cívico-militar.<sup>154</sup> Em

---

<sup>153</sup> VESCOSI, Rodrigo. *Ecoss revolucionarios: Luchadores sociales*. Uruguay 1968-73. Montevideú: Nós editorial, 2001, p. 444.

<sup>154</sup> O projeto de constituição foi levado à votação em 30 de novembro de 1980. O plebiscito, apesar da ampla campanha de publicidade do governo, foi derrotado: votaram 85% dos eleitores habilitados. Contra a nova constituição votaram 57,9% e a favor, 42% dos votantes. Sobre a campanha publicitária do governo nos

certos aspectos, tal projeto, que tinha corte autoritário e como base a Doutrina de Segurança Nacional, buscava legitimar uma ordem social e cultural que pudesse ser enquadrada dentro das perspectivas morais e de valores dos setores mais conservadores e reacionários da sociedade uruguaia.

No entanto, mesmo com todas as restrições impostas, uma nova leva de músicos brotou da mudez e aridez que as ditaduras impuseram à arte em seus países: uma geração de jovens criativos e comprometidos que usavam as frestas possíveis, dentro das limitações impostas pela censura e pelo controle social e cultural advindo do autoritarismo estatal, para transformar o silêncio e o medo em música e poesia. Essa geração de jovens ficou conhecida como *los que iban cantando* e ajudou a conformar o que posteriormente se denominou Canto Popular Uruguaio, já na década de 1980.

## 2.2 A canção política na América Latina – Argentina, Chile, Cuba, Uruguai

A ideia de canção que será usada a partir deste ponto tem como referencial o caráter de instrumento de luta político-social de setores mobilizados - no caso grupo de intelectuais e artistas - em um determinado momento histórico. Algumas das denominações que foram usadas para definir o conjunto de canções consideradas com conteúdo político – canção de texto, canção política, canção de protesto ou de proposta – foram insuficientes, visto que não abarcavam a complexidade nem a totalidade das propostas artística, estéticas, políticas e ideológicas dos artistas. Também foram limitadoras e mesmo consideradas rótulo por muitos destes artistas, que não conseguiam conceber sua produção dentro de esquemas ou classificações. O artista uruguaio Alfredo Zitarrosa tinha uma ideia clara sobre qual era seu papel e de sua música em sua sociedade:

No es que yo haya propuesto ser un poeta o un cantor comprometido por el mero hecho de diferenciarme de la mayoría, para lucrar con la protesta como se acostumbra hacer ahora, presumiendo de rebeldía. Un verdadero cantor cuando canta ha de mantenerse idéntico a sí mismo, mucho más si compone (...) Hay quienes me llaman cantante comprometido. Y canto y compongo lo que siento. Soy un militante y nunca lo he negado. Me duele

Uruguay y perdónenme que parafrasee un dicho que no es mío: siento como propia la prisión de ese gran artista que es Aníbal Sampayo y la persecución que sufre Daniel Viglietti. No puedo abandonar mi patria. Es mi lugar de lucha, aunque mis escenarios de trabajo tengan otros límites. Es lo menos que puedo hacer por mis paisanos y por mí mismo. Para no sentirme avergonzado.<sup>155</sup>

Para Moura *“O cantor político depende de toda uma movimentação social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis”*.<sup>156</sup> Seguindo o raciocínio, Moura entende a canção política como um elemento da luta de classes desde o nível ideológico em que *“a sua razão de ser, bem com a fonte primeira de inspiração e as condições materiais que a possibilitam (...) residem num movimento social mais amplo ao serviço do qual a canção política se encontra como uma das formas da sua expressão ideológica”*.<sup>157</sup> O autor afirma que a canção se torna política, função que desempenha, fornecendo mensagem teórica de conteúdo e, principalmente, contribuindo para a organização concreta do viver para a sociedade. Assim:

A canção vai desempenhando paulatinamente a função que lhe compete. Quer como forma de consagração e reforço da ideologia dominante (...) quer como elemento de uma ideologia, de sinal e fundamento contrários, que tem na crítica da ordem burguesa existente e sua ideologia um ponto de passagem obrigatório para a constituição e fortalecimento de uma consciência de classe esclarecida que acompanhe e enforme as transformações de estrutura que o próprio curso da história e a luta organizada dos trabalhadores se apresentam a possibilitar.<sup>158</sup>

A partir de tais afirmações sobre o significado do cantor – criador – e da canção política – criação do autor parte para a estrutura e as condições de produção cultural, defendendo que toda a criação artística se dá dentro de condições bem determinadas, quer referentes ao próprio campo da cultura ou da produção ideológica, quer respeitantes à estrutura fundamental da sociedade em questão e ao lugar aí ocupado pelo criador.<sup>159</sup> Considerando tais premissas como importantes para a reflexão acerca do objeto deste trabalho, define-se canção política a partir de seu conteúdo e como manifestação de certos grupos - intelectuais engajados - em um momento histórico específico.

<sup>155</sup> Entrevista de Alfredo Zitarrosa para o periódico *El Mundo*, Buenos Aires, 31/10/73. In: ERRO, Enrique. Op. cit., p. 92.

<sup>156</sup> MOURA. Op. cit., p. 14.

<sup>157</sup> Ibidem, p. 14.

<sup>158</sup> Ibid., p. 55-57.

<sup>159</sup> MOURA. Op. cit., p. 62.

### 2.2.1 O Manifesto do *Nuevo Cancionero argentino*

Na Argentina, até a década de 1950, a música popular considerada nacional estava representada, sobretudo, pelo tango, reconhecido mundialmente a partir do sucesso de Carlos Gardel – considerado um ícone da identidade nacional nesse país.<sup>160</sup> A música dita de raiz folclórica, originária do campo, era pouco valorizada na capital cosmopolita e europeizada. Esse quadro começou a mudar no final da década de 1950, e os ritmos do interior e a poesia *gauchesca* começaram a ganhar reconhecimento também entre a população urbana do País.

Marchini compreende o crescimento da música do interior argentino desde a ideia de que se tratou, na realidade, de um tardio reconhecimento portenho da música rural rioplantense e de sua aceitação e divulgação na capital a partir do fim dos anos 50. E disso se tratava, segundo Marchini:

De la legitimación brindada a la música folklórica por los jóvenes, mayormente de familias de clase media de la cosmopolita y arrogante Capital Federal de los argentinos. Em otras palabras, los porteños descubrieron una musica que siempre estuvo viva entre los trabajadores que, al calor de la incipiente industrialización de la década peronista, arribaron a la gran ciudad y levantaron precarias barriadas en lo que hoy conocemos con el Gran Buenos Aires. Y el mercado discográfico se frotó las manos.<sup>161</sup>

Os meios de comunicação de massa – rádio, depois televisão – as gravadoras e a difusão dos aparelhos de reprodução sonora – o toca discos – entre as famílias de classe média foram importantes na difusão e popularização da música folclórica no País:

Siempre permeables a los vaivienes de la demanda, los medios de difusión abrieron sus oídos y programaciones al nuevo deseo del soberano. La mayoría de las rádios armaron de urgencia ciclos dedicados exclusivamente a la música y la poesía folklóricas, muchos de ellos ubicados en los horarios de mayor facturación publicitaria (...) Para 1962 el dial porteño albergaba 16 programas diarios dedicados al folklore, alcanzando un pico de 22 em mayo de 1963, cifra que decrecería a 19 em mayo de 1964, y a 17 hacia finales de ese año. La televisión, como fenómeno cultural que funciona con tracción a dinero (...) no fue ajena al irresistible influjo de la ola.<sup>162</sup>

---

<sup>160</sup> Ver KERBER, Alessander. *Representações da identidade nacional argentina em Carlos Gardel*. In: Revista APG, São Paulo, SP Vol. 13, n. 33. Maio 2007, p. 11-24.

<sup>161</sup> MARCHINI, Dario. *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catalogo, 2008, p. 127.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 127.

Nesta mesma época surgiram alguns dos festivais de música folclórica que até hoje atraem multidões no interior – um dos mais importantes foi, e ainda é, o Festival de Cosquín, em Córdoba, com a primeira edição realizada no mês de janeiro de 1961. Também começaram a se consolidar no cenário musical argentino os grupos folclóricos *Los Fronterizos*, *Los Chalchaleros*, os solistas Horacio Guaraní, Jorge Cafrune, Eduardo Falú, e a figura mais importante da música folclórica argentina – Atahualpa Yupanqui.

Dentro desse processo de valorização do cancionero folclórico surgiu uma nova geração de artistas que, junto com essa valorização também estavam preocupados com questões de ordem ética e política que, para esses jovens, deveria fazer parte da produção artística nacional. Essa geração de jovens artistas engajados que despontou na década de 1960, seguindo o caminho aberto por Atahualpa Yupanqui para o cancionero do país, como exposto no Capítulo 1, acrescentou em suas obras toda a efervescência política da época. Essa corrente foi denominada de *Nuevo Cancionero*, e era formada por jovens artistas de Mendoza que, *disconformes con el rumbo meramente comercial que amenazaba con desbarrancar al boom los impulsores del movimiento lanzaron un manifiesto donde afirmaban que el auge folklore no podía circunscribirse a una moda, sino que debía rescatar el acervo y pasado histórico del hombre argentino.*<sup>163</sup>

O movimento do Novo Cancioneiro argentino foi lançado no ano de 1966. Em seu manifesto, identifica-se boa parte dos objetivos presentes em vários movimentos artísticos organizados no período engajados em algum objetivo político. No *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, produzido e assinado, entre outros, pela jovem Mercedes Sosa, pelo poeta Armando Tejada Gomes – um dos poetas que mais influenciou na formação do grupo - Tito Francia, Oscar Matus, Martín Ochoa, Chango Leal, Graciela Lucero, Eduardo Aragón. No manifesto, os artistas definiam sua tarefa: a de produzir e fomentar a música nacional de conteúdo popular, incorporando a diversidade de gêneros e manifestações de que dispunha sua sensibilidade com objetivo de cantar a seu País e seu povo.

La búsqueda de una música nacional de contenido popular, ha sido y es uno de los más caros objetivos del pueblo argentino. Sus artistas, desde los albores de una expresión popular propia han intentado, con distinta suerte, incorporar la diversidad de géneros y manifestaciones de que disponían a su sensibilidad con el propósito de cantar al país todo. Ya Carlos Gardel,

---

<sup>163</sup> MARCHINI. Op. cit., p. 132.

en los inicios de los modernos medios de difusión, incursionó como autor e intérprete tanto en el género nativo, donde empezó su relevancia, como en el género típico ciudadano, que encontró en el tango su forma más completa de expresión. Otros géneros, populares entonces, como el vals, la polka, etc., no resultaron tan eficientes para traducir el modo de ser y sentir de las amplias capas populares del país creciente.<sup>164</sup>

Nessa busca pela música nacional, o artista popular adotava e recriava os ritmos e as melodias que, por conteúdo e forma, eram as que se adequavam ao gosto e o sentimento do povo. Dessa inter-relação entre artista criador e povo destinatário - se deu, por exemplo, a criação do tango, segundo a noção expressa no manifesto do cancionero argentino. Símbolo cultural do país e canção popular por definição, o tango teria outro significado também: simbolizaria a proeminência cultural, política e social de Buenos Aires sobre o resto do País. Seguindo essa linha de pensamento, o manifesto denunciava a fachada portuária, unilateral e epidérmica que resultava dessa deformação centralizadora em que o interior, o homem do campo, sua paisagem e circunstância histórica ficavam relegados. O País “total”, profundo e múltiplo era amputado ferozmente, dividido artificialmente entre cidade e campo, cancionero urbano e cancionero popular de raiz folclórica. Nesse ponto, ficava implícita a crítica à tese sarmientina de civilização - barbárie, vigente na concepção de modelos antagônicos que historicamente disputavam e definiam os rumos da nação argentina:

Entonces, se perpetró la división artificial y asfixiante entre el cancionero popular ciudadano y el cancionero popular nativo de raíz folklórica. Oscuros intereses han alimentado, hasta la hostilidad, esta división que se hace más acentuada en nuestros días, llevando a autores, intérpretes y público a un antagonismo estéril, creando un falso dilema y escamoteando la cuestión principal que ahora está planteada con más fuerza que nunca; la búsqueda de una música nacional de raíz popular, que exprese al país en su totalidad humana y regional.

O dilema presente para a sociedade argentina estava em poder desenvolver sua própria expressão popular e nacional na diversidade de suas formas e gêneros como forma de estancar a invasão de formas “decadentes e descompostas” dos “híbridos estrangeiros”. A preocupação era com a música que vinha dos EUA e da Europa - *rock* incluído - considerada uma invasão estrangeira – e mesmo imperialista - que afogava as expressões genuínas da cultura nacional e inundava as rádios, a televisão e as lojas de discos.

---

<sup>164</sup> *El Manifiesto Del Nuevo Cancionero* .<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>. Acessado no dia 20/01/2010.



No hay pues, para el hombre argentino, un dilema entre tango y folklore, música ciudadana o música regional, tipismo o nativismo. El dilema real del hombre argentino es, en este plano de sus intereses, el desarrollo vital de su propia expresión popular y nacional en la diversidad de sus formas y géneros, o estancamientos infecundo ante la invasión de las formas decadentes y descompuestas de los híbridos foráneos. Hay país para todo el cancionero. Sólo falta integrar un cancionero para todo el país.

O diagnóstico do grupo é que havia possibilidade de produzir um cancionero que expressasse o país, mas esse necessitava ser integrado; e o movimento visava ser um aporte para promover essa integração. Era essa tomada de consciência que faltava para unir a música urbana da capital com o cancionero rural. Rechaçando o rótulo de moda passageira, pelo qual Yupanqui acusou muitos artistas, o manifesto afirmava que a tomada de consciência do povo argentino atestava que o ressurgimento da música popular nativa estava longe de ser um fato circunstancial.

En estos momentos, Buenos Aires y el país todo, asisten a un poderoso resurgimiento de la música popular nativa, que ha motivado la inquietud por interpretar este fenómeno. Hay quienes se inclinan por considerar este resurgimiento como una moda, a la manera de tantas que suelen asolar a la gran capital cosmopolita, puerto de todos los puertos. Pero un ceñido análisis de nuestra realidad, no puede menos que alejarnos de ese supuesto. Nosotros afirmamos que este resurgimiento de la música popular nativa, no es un hecho circunstancial, sino una toma de conciencia del pueblo argentino. En lo que respecta a Buenos Aires, apuntamos este hecho: debido al auge industrial que se inicia a raíz de la Segunda Guerra Mundial, la capital, recibió el aporte masivo de inmensos contingentes humanos del interior del país. Ellos traían junto a la esperanza de una vida mejor en la gran ciudad, sus raídas guitarras y la magia de sus paisajes natales. A la postre, serían el mercado que exigiría cada día más música nacional nativa y que terminarían por imponer al hombre y la mujer porteños, un gusto y una pasión inquietante por este inmenso y abismal país continente. Todo el país comenzó a verse a sí mismo en el cancionero, sospechando que a sus espaldas, un mundo cautivante y desconocido se había puesto en movimiento.

Com o ressurgimento ou renovação do cancionero nativo, junto à descoberta portenha, a voz dos *cabecitas negras* do campo passava a ser ouvida em todo o País, incluída a capital europeizada. Isso mostrava a maturidade do argentino que já se reconhece como um só, como um povo com um destino comum. As diferenças entre campo e cidade, entre civilização e barbárie nada mais eram que produto da ideologia das oligarquias com intuito de se fazer hegemônica e legitimar sua dominação sobre uma população que esteve

relegada à marginalidade desde o processo de construção do estado argentino, como visto no capítulo anterior. Essa falsa dicotomia era parte do passado:

El auge de la música folklórica es un signo de la madurez que el argentino ha logrado en el conocimiento del país real. Son los primeros síntomas masivos de una actitud cultural diferente; ni desprecio ni olvido. El país existe. El pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro. La conciencia de ese ser en el país es irreversible y sus implicancias más profundas de las que el cancionero nativo es sólo su forma más visible, informarán y conformarán en adelante su destino histórico. Pero este descubrimiento de la tierra, esta valoración cultural nueva que intentamos desentrañar, debe ser ampliada y profundizada, so pena de que se pierda en el tráfago de los intereses creados y paralizantes. Si para muchos este hecho resulta una distracción o un espectáculo en ir más allá de su apetencias inmediatas, el artista creador con vocación nacional y raigambre popular, debe burlar esta trampa. Que no le escamoteen ni al artista ni a su pueblo, esta toma de conciencia, es lo que se propone el NUEVO CANCIONERO (*sic*).

Da mesma forma que ocorreu no Uruguai, os cantores dos novos movimentos da canção nativista, na Argentina, buscavam os alicerces, as raízes do que faziam em referenciais consagradas do passado – poetas, payadores, cantores – novamente a figura de Atahualpa Yupanqui surgia como marco de uma nova etapa na canção nativa.

Es con Buenaventura Luna, en lo literario y con Atahualpa Yupanqui, en lo literario musical, con quienes se inicia un empuje renovador que amplía su contenido sin resentir la raíz autóctona (...) Estos, sin ser los únicos, son los más representativos precursores por la calidad y la extensión de su obras y en su vocación de expresar renovadamente la canción popular nativa señala su origen el Nuevo Cancionero.

O movimento se definia como literário musical, inserido no âmbito da música popular, e surgido como consequência do desenvolvimento estético e cultural do povo argentino. Contrário ao tradicionalismo e ao folclorismo de “cartão postal”, estático no tempo e espaço, defendia a assimilação das formas modernas de expressão que pudessem ampliar a música popular e a plena liberdade de expressão e criação dos artistas do País, sem desdenhar as expressões tradicionais ou de fonte folclórica da música popular nativa. O Novo Cancioneiro se definia a partir da proposta de integração da música popular e de aplicação desta à consciência do povo, e a participação da música popular nas demais artes populares, como cinema, dança e teatro, numa mesma inquietude criadora que contemplasse o povo mediante obras que o expressem. O documento finaliza com uma

série de princípios ou intenções, sendo o principal a comunicação e o intercâmbio com todos os artistas e movimentos similares na América:

El Nuevo Cancionero acoge en sus principios a todos los artistas identificados con sus anhelos de valorar, profundizar, crear y desarrollar el arte popular y en ese sentido buscará la comunicación, el diálogo y el intercambio con todos los artistas y movimientos similares del resto de América. Apoyará y estimulará el espíritu crítico en peñas, y organizaciones culturales dedicadas a la difusión de nuestro acervo, para que el culto por lo nuestro deje de ser una mera distracción y se canalice en una comprensión seria y respetuosa de nuestro pasado y nuestro presente, mediante el estudio y el diálogo formativo de nuestras juventudes.

El Nuevo Cancionero luchará por convertir la presente adhesión del pueblo argentino hacia su canto nacional, en un valor cultural inalienable. Afirma que el arte, como la vida, debe estar en permanente transformación y por eso, busca integrar el cancionero popular al desarrollo creador del pueblo todo para acompañarlo en su destino, expresando sus sueños, sus alegrías, sus luchas y sus esperanzas.

Vale ressaltar que alguns dos aspectos defendidos no manifesto – a busca de uma música nacional de raiz popular; a associaçao do cancionero com as lutas sociais e políticas; a valorizaçao dos ritmos e gêneros musicais e poéticos tradicionais em detrimento e a resistênci crítica às influências musicais estrangeiras - eram muito semelhantes aos da linha adotada pelo CPC da UNE no Brasil, ou das proposições defendidas pelos artistas que participaram do Festival da Canção Protesta, em Cuba, como veremos adiante. Também no que se refere à busca em associar tradições artísticas e reutilizá-las como estratégia - da mesma forma que a poesia política rioplatense fora revalorizada – com a ideia de apropriar-se do cancionero e chegar às “massas” com um discurso com conteúdo e forma identificáveis para a população.

### 2.2.2 A Nueva Canción Chilena

No Chile, o resgate e a divulgação do cancionero folclórico em muito se deveu ao trabalho da pesquisadora, cantora, artesã Violeta Parra e de sua família. Na década de 1950, Violeta começou um extenso trabalho de pesquisa no interior do País descobrindo ritmos, instrumentos e poesia, além de danças, costumes, trajes e comidas. Ela percorreu o País recompilando canções populares chilenas, que eram transmitidas oralmente através de gerações de artistas populares. Como método ou estratégia para obter material, Violeta viajava levando junto consigo um gravador e um violão e, chegando a um determinado povoado, indagava sobre cantores de idade avançada, que sabiam canções e ritmos quase esquecidos. Nesse processo, Violeta reconstruiu os textos das canções, muitas vezes a partir de trechos incompletos ou misturados a outros cantos, bem como compilou ritmos de diversas regiões do Chile. Assim, em seu trabalho, foi montando um amplo mosaico do cancionero popular chileno. A partir desse minucioso trabalho de investigação, pôde gravar um sem número de canções e disponibilizar um acervo que serviu para contribuir para a formação do novo cancionero chileno. Essas pesquisas foram publicadas no ano de 1979, em um volume com sessenta canções, refrões e ditos populares recolhidos por Violeta ao longo dos anos de trabalho.

Violeta, durante a década de 1950, foi conquistando seu espaço no cenário musical de seu país e dos países vizinhos. Mesmo com a entrada massiva da música que chegava, sobretudo dos Estados Unidos e da Europa através das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa, a música chilena passou a ser divulgada a partir do árduo trabalho da pesquisadora. Tinha um público reduzido, composto por pesquisadores do folclore, comunicadores de rádio e, principalmente, por pessoas pobres do interior que não entendiam ou não conseguiam cantar em inglês.<sup>165</sup> No final da década, gravou seus primeiros discos após uma gira de apresentações na Europa e desenvolveu trabalhos de recompilação folclórica junto a universidades chilenas.

Conhecedora dos problemas sociais e dos contrastes de seu país, começou a usar sua poesia e sua música para cantar as lutas sociais do Chile. A problemática indígena, a

---

<sup>165</sup> PELLEGRINO. Op. cit., p. 132.

questão fundiária, a crítica às oligarquias chilena, o conservadorismo da Igreja Católica, a pobreza da população mineradora e o contraste com a riqueza proporcionada pela extração do cobre, são algumas das temáticas das canções de Parra. Daniel Viglietti, que tinha vínculos pessoais com a família Parra, interpretou mais de uma canção de Violeta, como a canção *qué dirá el santo Padre*, feroz crítica a Igreja Católica chilena:

*Miren cómo nos hablan de libertad  
cuando de ella nos privan en realidad.  
Miren cómo pregonan tranquilidad  
cuando nos atormenta la autoridad.  
¿Qué dirá el Santo Padre que vive en Roma,  
que le están degollando a su paloma?  
Miren cómo nos hablan del paraíso  
cuando nos llueven penas\* como granizo<sup>166</sup>.*

Em meados da década de 1960, quiças pela própria contribuição de Violeta em anos anteriores, o movimento denominado *Nueva Canción Chilena* ganhou força: seus filhos Isabel e Ángel Parra, o cantor Victor Jara, os grupos Inti Illimani e Quilapayún eram alguns dos expoentes do fecundo momento artístico chileno de então.<sup>167</sup> Se multiplicavam as *peñas folclóricas* – locais de canto e dança – onde os artistas se apresentavam; as emissoras de rádio transmitiam o cancionero folclórico e as gravadoras lançavam discos de grupos e artistas locais identificados com o novo movimento musical.

Com Jara e a nova geração de músicos que despontava, a nova canção chilena ganhou ainda mais impulso. Passaram a inovar não só musicalmente, mas esteticamente, com o uso de recursos teatrais, nas apresentações, como iluminação e cenografia, e de arranjos mais elaborados e repertório com maior unicidade conceitual. Este formato conduziu a criação das *cantatas* e *oratórias*, e a música folclórica saiu do âmbito limitado das *peñas* para ganhar novos espaços do fervilhante cenário artístico chileno do início de 1970.<sup>168</sup> Nesse mesmo período, a *Nueva Canción* marcou significativa presença no marco dos movimentos sociais e políticos que reuniam forças no Chile para a conformação da Unidad Popular, coalizão que reunia as forças de esquerda numa consertação de propostas que visavam a eleição de Salvador Allende no pleito presidencial de 1971.

---

\* No poema original de Parra a palavra *balas* substitui a palavra *penas*.

<sup>166</sup> Canção: *Qué dirá el santo padre (o el santo padre)*; Autor: Violeta Parra. 1963.

<sup>167</sup> Sobre a *Nueva Canción* ver trabalho da mestrandia Silvia Simões. Programa de Pós Graduação em História da UFRGS.

<sup>168</sup> PELLEGRINO. Op cit., p. 81.

Victor Jara via semelhanças artísticas e políticas entre o Chile e o Uruguai no final da década de 1960 início da de 1970. O cantor chileno visitou o Uruguai em 1969 a convite da Convenção Nacional de Trabalhadores, e nesse encontro estreitou o contato com Daniel Viglietti e outros artistas uruguaios.<sup>169</sup> Jara definia o trabalho artístico dos cantores comprometidos no âmbito das transformações por que passava a América Latina e sobretudo o Chile:

No es una casualidad que los textos de nuestras composiciones sean hoy más comprometidos que antes. El pueblo necesita que el artista le presente el espejo de vida tal cual es. La Nueva Canción Chilena es la nueva vida que el hombre chileno y latinoamericano anhela. Siendo un canto comprometido con el pueblo, es algo más que una simple recreación de un estado de ánimo; constituye un arma esencial de aporte, en su medida, al cambio revolucionario de que tanto hablamos. En mi país, como cantante, soy conocido gracias a la clase obrera y al estudiantado; se me ha criticado mucho por ser un cantante político; para la reacción es la poner un rótulo. Yo canto mis propias composiciones, también la canción autóctona, y estoy muy interesado en los compositores latinoamericanos, los cuales siento que están en la misma lucha (...)<sup>170</sup>

Acima das questões estéticas ou musicais que a *Nueva Canción* propunha, o papel ativo das artes – música incluída - dentro de um processo forte de polarização das forças políticas e sociais, principalmente a partir da chegada ao poder de um presidente socialista, se tornava uma questão de política cultural e de debates acirrados no País. Tais mudanças que a *Nueva Canción* poderia representar eram vistas como negativas pela direita, e o movimento foi alvo de críticas, sobretudo dos setores mais conservadores da sociedade chilena. A Igreja, alvo de muitas das canções, denunciava a falta de respeito com a instituição que esses novos artistas tinham. As oligarquias terratenentes apontavam para o conteúdo perigoso de certas canções, como elementos desagregadores da harmonia social do País. Os folcloristas ditos puristas viam no experimentalismo dos grupos e nos temas das canções um completo desvirtuamento do verdadeiro folclore nacional, gerando debates sobre até que ponto o novo cancionero produzido tinha raízes autênticas ou era apenas moda de jovens artistas.

Violeta Parra cometeu suicídio em cinco de fevereiro de 1967, deixando um legado sem igual para a música chilena e latino-americana. Influenciou diversos músicos e artistas,

---

<sup>169</sup> Ibidem, p. 87.

<sup>170</sup> Ibid, p. 91.

de Mercedes Sosa a Elis Regina, e se tornou referência para gerações posteriores. Victor Jara foi assassinado brutalmente dias após o golpe de Estado de 11 de setembro de 1973, no Estádio de Chile, junto a outros detidos que foram reunidos no estádio de futebol, num verdadeiro cárcere monumental ao ar livre. Os grupos Inti Illimani e Quilapayun foram para o exílio, voltando ao País apenas após o final da ditadura. Durante quase vinte anos, a canção chilena de texto foi censurada e - absurdamente - certos instrumentos musicais típicos foram totalmente proibidos de serem tocados em público, caso da *quena* e do *bombo*.

### 2.2.3 O Festival da Canção de Protesto e a Nueva Trova Cubana

O Festival da Canção de Protesta foi um encontro que reuniu artistas de diversos países do continente americano e da Europa, no marco da *Organización Latino Americana de Solidaridad* (OLAS), na cidade de La Habana, Cuba, em 1967. Foi organizado pela *Casa de Las Américas*, como um evento musical, mas, sobretudo, de discussões e debates sobre os rumos da música e das artes na América Latina, a contribuição dos artistas e de seu trabalho para a cultura popular e de como esse trabalho poderia se vincular com os demais setores sociais comprometidos com a revolução em seus países.

Auspiciado por Casa de las Americas se efectuó, en Santiago de Cuba, el Primer Encuentro Internacional de la Canción Protesta. Comenzó el 27 de julio y prosiguió el 30 y 31 en Minas del Frío. En Playa Azul, de Varadero, del 1 al 3 de agosto, se realizaron discusiones acerca del carácter de la canción protesta y de sus objetivos, entre 50 participantes de 16 naciones. Por las noches, como no podía ser de otro modo, los delegados cantaban, puesto que eso es lo que mejor saben hacer. El marco donde se realizaron las deliberaciones era un verdadero símbolo de Cuba: el palacio que perteneciera al multimillonario yanqui Dupont.<sup>171</sup>

O festival foi um marco na organização dos artistas em torno de um projeto comum de incentivo e promoção da música no continente. O local e o momento histórico não

---

<sup>171</sup> Revista Punto Final: *La Canción Protesta*. Edição Especial. Ano 2. Agosto de 1967. Nº 36. Chile. Pág. 40 e 41. Retirado de arquivo Online: [Http://www.puntofina.cl/](http://www.puntofina.cl/) Em 21/05/2009. Página web responsável pelo arquivo online: Centro de Investigación y Documentación Chile Latinoamérica (FDCL - Forschungs- und Dokumentationszentrum Chile-Lateinamerika e.V.) de Berlim. A Revista circulou de forma bimensal de 1965 a 1973, voltando a circular a partir de 1999. Agradeço o acesso à fonte a mestrande do PPG - História UFRGS, Silvia Simões, que mandou, via correio eletrônico, o documento e a referência da revista para consulta.

poderiam ser mais simbólicos: a Capital cubana no ano de 1967 recebendo delegações do mundo inteiro no marco da *OLAS*. Quinze países, entre eles - Alemanha Oriental, Argentina, Austrália, Chile, Congo, Espanha, Estados Unidos, Haiti e Uruguai - participaram do festival, que culminou com a gravação de um álbum com dois *LPs*.<sup>172</sup> O festival foi o primeiro de uma série de encontros em que se estabeleceriam as bases e as ideias que os participantes – trabalhadores da canção, como dizia Viglietti – tinham em relação à ética e à estética do canto.

Juan Blanco, de Cuba, dijo: *"Nosotros creemos que la canción protesta puede ser eficaz y de alta calidad trabajándose sobre los esquemas de la tradición, pero creemos también que sobre formas libres, igualmente puede hacerse un buen trabajo, un trabajo eficaz. Lograr la mayor eficacia artística y política es quizá lo que debe pretender la canción protesta."* Ángel Parra, de Chile, definía la canción protesta o de contenido social como: *"Cualquier manifestación musical que se revela de los cánones arcaicos, en lo instrumental, armónico y literario."* El español Raimon daba en la diana al comentar: *"Yo estoy absolutamente en contra de la denominación canción protesta; me parece muy estrecha y limitada para una actividad que estamos realizando en distintas partes del mundo. En Italia y Cataluña se llama también Nueva Canción... La Nueva Canción supone la aparición de un fenómeno sociológico en todo el mundo. Tal definición abarca muchísimo..."* Aunque los estilos están bien diferenciados entre cada país, existe una corriente de influencias dentro de ellos, una suerte de espiral: El Nuevo Cancionero Argentino influenció a la Nueva Canción Chilena; la Música Popular Brasileira influyó en el nacimiento de la Nueva Trova Cubana, para después ésta influir sobre los cantores argentinos, chilenos (...) El cantor uruguayo Daniel Viglietti, en un artículo publicado en la revista El Correo de la UNESCO, comenta al respecto: *"Se puede afirmar que la Nueva Canción existe en toda "nuestra América", que las voces salten por encima de las fronteras y que asistamos al nacimiento de una suerte distinta de polifonía y de una síntesis que poco se conoce, salvo en los casos individuales de mayor proyección internacional."*

Os artistas buscaram rechaçar o rótulo de canção de protesto, talvez para não sofrer com críticas de setores que vinculavam seus trabalhos a partidos políticos ou a ideologias. Muitos artistas se defendiam dessas “acusações”, afirmando que seu trabalho não se limitava a protestos, mas sim propostas concretas de mudança em sua sociedade. De fato, o rótulo “protesto” não era bem aceito por muitos artistas, os quais o consideravam limitador e politizado em demasia, tal termo deixava muito estereotipado obras, em geral, consideradas criativas e diversificadas de artistas com ideias e propostas de trabalho e de

---

<sup>172</sup> O conteúdo dos discos pode ser acessado em <http://www.cancioneros.com/>.



engajamento político bem diferentes. Para Viglietti e seu colega Alfredo Zitarrosa, que preferiam outras definições para o que pensavam sobre seu trabalho e sua produção:

Buscando un término de definición, podría discutirse si no sería más exacto hablar de canción revolucionaria. Personalmente pienso que en ella deben equilibrarse el sentido revolucionario de la temática y la calidad artística en que ese contenido se expresa. Es un hecho artístico de enormes posibilidades de comunicación con la masa, por lo cual es un arma política en la lucha por la revolución, pero que debe ser usada con la mayor precisión técnica.<sup>173</sup>

Um documento da censura brasileira, produzido a partir de um artigo de uma publicação argentina de 1970, representa bem a preocupação dos serviços de censura e inteligência em relação aos cantores de “protesto” e suas músicas “subversivas”.<sup>174</sup> O documento foi produzido pela Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal do Brasil, vinculado ao Ministério da Justiça, através de informe (nº1/73) de 27 de Abril de 1973. O informe faz referência à notícia do periódico *Esquiú*, nº 548 de Buenos Aires, do dia 25 de Outubro de 1970, que trata da difusão da denominada canção de protesto na América Latina. Segundo a publicação que o documento reproduz em fotocópia anexada, esse tipo de música tinha por objetivo disseminar entre as massas não alfabetizadas ideias e noções de caráter duvidoso: revolução, guerra, luta, povo. As ideias e termos que as canções usavam faziam parte de uma manobra muito bem organizada, desenvolvida e promovida em Cuba para desenvolver a canção de protesto em vários países latino-americanos. O título do artigo é sugestivo: “*La canción-Protesta: ¿Instrumento Subversivo?*”. E respondia dessa forma:

Para escribir una canción de protesta de esas que ahora estan tan en boga, hay que escoger unas palabras como hambre, lucha, flor, pan, guerra, persecución, negros, Vietnam etc.; mezclarlas bien, ponerle una música lo menos armónica posible y cantarla sentado en el suelo, descalzo y con cara angustiado y sufrimiento.

Ironizando as letras das canções e os cantores, esvaziava o conteúdo social e político das músicas e focava a ideologia que estaria por detrás das intenções dos artistas. Era um movimento de moda e passaria como todo modismo. O documento ainda escarnece a

<sup>173</sup> PELLEGRINO, p. 190.

<sup>174</sup> Documento retirado do *website* censura musical: [www.censuramusical.com](http://www.censuramusical.com), ao qual tive acesso através da mestrandia Silvia Simões que disponibilizou tal material, enviado por correio eletrônico em 16/05/2009.

estética musical das canções que não tinham harmonia alguma. O endereço do centro irradiador de tais canções? Cuba, claro. As provas de tal afirmação:

Existe algo tras toda esta moda de la canción protesta. Existe una organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esa campaña. En efecto en Cuba existe desde el año 1968 un Centro de la Canción Protesta, verdadero manual del cancionero de barricada mundial, y vocero de las directivas, emanadas de una central subversiva. Es de destacar que el mencionado Centro, que funciona en La Habana, nació en Cuba en agosto de 1967, como resultado del Primer Encuentro de la Canción Protesta organizado en esa oportunidad por la Casa de las Americas, organización encargada de la penetración y subversión castrista en el campo de la cultura continental.

Sobre a criação do Centro, o artigo traz as propostas elaboradas a partir de sua organização, elencados em edição da revista *Canción Protesta nº1*.<sup>175</sup> A criação de uma comissão da canção foi resultado do encontro em La Havana e permite compreender as premissas que orientaram as discussões durante o encontro, tais como:

- 1º) Que corresponda A Cuba la presidencia de la comisión;
- 2º) La creación de una publicación periódica de la Comisión;
- 3º) Concentrar la lucha ampliando la participación de otros países;
- 4º) Promover la canción protesta en cada país;
- 5º) Movilizar masivamente a los países del campo socialista, Medio Oriente, África y América Latina;
- 6º) Trazar una orientación para el futuro, respecto al contenido social de la canción (en relación con la forma) para obtener un resultado mejor (...)

Entre os seis pontos de ação elaborados, pode-se verificar a questão da luta continental como aspecto fundamental do trabalho dos artistas envolvidos, bem como da ampliação para grupos e artistas de demais países que quisessem participar das ações da comissão. A ampliação se daría no campo dos países do bloco socialista e países do chamado Terceiro Mundo, local onde a luta revolucionária e antimperialista estaria presente e madura. Nesse processo, a canção seria conteúdo e forma, canal de comunicação e divulgação de uma mensagem. Verifica-se assim a preocupação com a forma, além do conteúdo, das canções, como meio de “chegar ao povo” com mais facilidade – obter melhor resultado com a mensagem - *las posibilidades del canto de protesta como arma de lucha en*

---

<sup>175</sup> Ironicamente, por não ter acesso ao periódico citado – Revista Canción Protesta nº 1- foi utilizada a própria documentação da censura para obteção de mais informações sobre a formação do Centro Canción de Protesta. Tal fonte, com todas as ressalvas que devam ser feitas, foi de grande valia para obter maiores informações sobre as propostas que surgiram durante o encontro. Tal documento também dá uma ideia de como os órgãos de informação das ditaduras atuavam, coletavam e produziam informações.

*el proceso revolucionario; subrayando su facilidad de comprensión por masas no alfabetizadas o carentes de contacto frecuente con otras manifestaciones culturales.*

Retomando a trajetória do festival da canção, participaram deste diversas delegações formadas por artistas da música popular de seus respectivos países:

La delegación chilena estaba en un principio integrada por los hermanos Parra (Angel e Isabel), Rolando Alarcón y Patricio Manns (...)

Según Angel Parra, los mejores participantes del encuentro fueron los ingleses: Ewan McCall, Sandra Kerr, Peggy Seeger (sobrina del famoso Pete norteamericano), John Faulkner, Terry Yarnell (...) La delegación norteamericana fue la más raleada por la represión – sigue Angel Parra -, Pete Seeger envió un mensaje de saludo, pero no así Bob Dylan y Joan Baez, que al ser invitados repetidas veces contestaban: hablen con mi agente. Es sabido que las drogas y los millones esterilizaron el acento social en Bob Dylan y que Joan Baez nada en dolares como una play-girl. (...) <sup>176</sup>.

Segundo a organização do evento, a delegação uruguaia foi uma das mais numerosas e chegou a Cuba após um périplo de mais de dois dias: o avião que levou a delegação uruguaia e de outros países participantes foi pago pelo governo cubano. Em plena Guerra Fria, com vários países de relações rompidas com Cuba, a viagem se prolongou por mais de 48 horas: em um itinerário que beirava o absurdo; o avião atravessou o Atlântico em direção a Europa, fez sua primeira escala em Lisboa, depois foi para Paris e, na sequência, aterrissou em Praga. De Praga voaram em um avião da Companhia Cubana de Aviação até Glasgow. Depois atravessaram o Atlântico norte até o Canadá e, por fim, chegaram à capital cubana. A delegação uruguaia estava composta por Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, Braulio Lopez e Pepe Guerra do duo Los Olimareños, Carlos Molina, Marcos Velazques e Yamandú Palácios. <sup>177</sup> Anos mais tarde, Daniel Viglietti relatava sua estadia em Cuba e suas impressões ao voltar ao Uruguai após o festival:

Tengo un muy claro recuerdo de aquel Primer Encuentro de la Canción Protesta. Creo que la delegación uruguaya fue una de las más numerosas del Festival. Fue una experiencia inolvidable, cantamos en varias partes: en la Habana, en teatros; en el interior, en Minas de Frío frente a miles de estudiantes becados, entre otras presentaciones(...)

Allí pudimos advertir realmente que había mucha gente que hacía de la canción no sólo un elemento de distracción, de comunicación básica, sino que insertaba en ella un cierto nivel de compromiso con la realidad. Fue

<sup>176</sup> Retirado do website <http://www.cancioneros.com/>.

<sup>177</sup> PELLEGRINO, Guillermo. Op. cit., 2003, p.101-102.

un encuentro y una comunicación fuerte, todos volvimos al Uruguay distintos.<sup>178</sup>

Entre as resoluções do Festival, ficou definida a criação de centros para produção e difusão da nova canção em diversos países - apenas no Uruguai ocorreu a criação de tal centro. Da experiência cubana durante a OLAS, foi criado em Montevideú o *Centro de la Canción Protesta del Uruguay*, substituído no ano seguinte pelo *Centro de Cantores e Artistas Populares*, iniciativa de Viglietti e Marcos Velázquez, dando continuidade ao trabalho de organização dos artistas. O papel exato que o centro teve não foi possível constatar, apenas algumas informações acerca de seu surgimento e breve duração, até ser fechado pela censura em 1972.<sup>179</sup>

Analisando depoimentos dos próprios artistas que participaram do festival, chega-se a conclusão de que o evento foi um marco importante para o debate sobre a função da arte e dos artistas inseridos nas lutas da sociedade, estreitando os vínculos musicais e pessoais dos participantes do evento. Desde Cuba, muitos artistas trocaram experiências sobre suas culturas e suas sociedades, tiveram contato com o processo revolucionário da ilha caribenha, e desse intercâmbio se produziu um profícuo contato entre os diversos artistas participantes, o que culminou em parcerias musicais, produções conjuntas, participações especiais em recitais e trabalhos de coautoria ao longo dos anos seguintes. Durante o encontro em Cuba, Viglietti analisava o papel do cantor e da canção naqueles tempos da seguinte forma:

Los trabajadores de la canción de protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo del cual forma parte (...) En consecuencia, la canción debe ser un arma al servicio de los pueblos, no un producto de consumo utilizado por el capitalismo para enajenarlo. Los trabajadores de la canción de protesta tienen el deber de enriquecer su oficio, dado que la búsqueda de la calidad artística es en sí una actitud revolucionaria. La tarea de los trabajadores de la canción

<sup>178</sup> PELLEGRINO. Op. cit., 2002, p. 190.

<sup>179</sup> Até mesmo o ano de fechamento não foi possível precisar com exatidão: em 1969, o governo teria definido a clausura do centro, que foi invadido e fechado. Entre as atividades realizadas durante o tempo que esteve em funcionamento está o espetáculo que se chamou *Uruguay Canta*, realizado nos dias 5 e 6 de novembro de 1968, no teatro Odeón, em Montevideú, reunindo diversos nomes, como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, José Carbajal, Yamandú Palácios, Anselmo Grau, entre outros. Ibidem, p. 108.

protesta debe desarrollarse a partir de una toma de posición definida junto a su pueblo frente a los problemas de la sociedad en que vive.<sup>180</sup>

O depoimento de Viglietti, em consonância com suas convicções políticas em relação ao trabalho artístico, vai de encontro ao que afirma José Barata Moura, que assinala que “*Toda canção é política, sob o ponto de vista da função que desempenha (...) Não apenas ela fornece uma mensagem teórica de conteúdo, riqueza e densidade variáveis, como também contribui para a organização concreta do viver*”.<sup>181</sup> O Festival também foi importante para impulsionar um movimento musical em Cuba que, posteriormente, ficou conhecido como *Nueva Trova Cubana* e tinha como expoentes jovens poetas e músicos cubanos, como Noel Nicola, Pablo Milanes, Silvio Rodriguez e Vicente Feliú. Esta nova geração surgiu como resultado de um processo de um momento de grande renovação cultural em Cuba. O movimento comportou, junto à inovação estética da música cubana, um viés militante de apoio as propostas transformadoras, e estava alinhado ao próprio processo revolucionário em Cuba.

As novas políticas culturais em Cuba fomentaram uma diversidade de produções – música, teatro, cinema – reconhecendo e respaldando o trabalho de jovens artistas. No caso da música e do cinema, o Instituto *Cubano* de Arte e Indústria Cinematográfico (ICAIC), uma das primeiras instituições culturais criadas após a revolução, foi de fundamental importância para o desenvolvimento de produções cinematográficas e de experimentação musical. O Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC teve como membros fundadores vários dos jovens da *Nueva Trova*. Em relação ao conteúdo, a *Nueva Trova* apresentava canções com referências sociais vinculadas aos movimentos políticos e de apoio aos processos revolucionários, sobretudo na América Latina, África e Ásia. O movimento não ficou limitado a propostas e conteúdos políticos de forma militante, tornando-se um referencial musical para muitos outros artistas, principalmente de fala hispana – sendo reconhecido e apreciado até hoje em quase toda América Latina e Espanha.

---

<sup>180</sup> PELLEGRINO. Op. cit., 2002, p. 189.

<sup>181</sup> MOURA. Op. cit., p. 55.

## 2.2.4 – Uruguai e a canção de *propuesta* – um compromisso social

As influências recíprocas entre os movimentos artísticos e musicais foram importantes na conformação do cancionero popular no Uruguai. As questões sobre forma e conteúdo da canção, bem como a possível contribuição dos artistas para sua sociedade através de seu trabalho, e muitas vezes de sua militância política, davam o tom do debate sobre os rumos da música popular uruguaia.

Já em 1965, o poeta Ruben Lena, perguntado sobre o significado do novo momento da música uruguaia e sobre a possibilidade do País contribuir com sua produção musical para América Latina, respondia:

Eso depende del trabajo que se siga realizando. De tener voluntad de originalidad. En Brasil, Argentina, Colombia, Venezuela, el hombre vive inmerso en un mundo folklórico muy poderoso. Respira ese ambiente. En nuestro país no pasa lo mismo. Ese mundo es muy débil. Solamente la voluntad nos puede llevar a crear un cancionero diferente. Vuelvo al principio: algunos autores e intérpretes se han dado cuenta, pero el pueblo no ha tomado participación activa en el asunto. Es un movimiento que va de arriba a abajo y no como en los otros países, de abajo a arriba.<sup>182</sup>

O depoimento do poeta se refere ao esforço em construir uma música considerada nacional, que estivesse no mesmo patamar das grandes correntes musicais de Brasil, Argentina, Colômbia, Venezuela. Lena entendia esse processo de construção – movimento de cima para baixo, como afirma - como uma necessidade social e cultural: a de desenvolver um cancionero nacional. Em seu entendimento, era necessário estabelecer um espaço – primeiro entre poetas, folclóricos, intelectuais, artistas, depois perante o público e nos meios de comunicação - para a construção e produção de canções que pudessem ser identificadas como música uruguaia: “*Mis temas son orientales y quiero que sean primeramente los hijos de mi tierra los interpretes (...) Después que canten los de afuera*”.<sup>183</sup> Compor as canções tinha um sentido definido, com um objetivo – o cantar *en uruguayo para el pueblo uruguayo*:

Empecé sabiendo para quien y porqué componía. Las canciones son para nuestro pueblo. Si trascienden, mejor, pero la finalidad es la de colaborar

<sup>182</sup> Fragmento de reportagem: Diário El País. Edición del interior. Domingo, 5 de dezembro de 1965. In: LENA, Ruben. *Las cuerdas añadidas*. Montevideo: Banda Oriental, 198, p. 48.

<sup>183</sup> Suplemento do diário *El Debate*. Setembro de 1965. In: LENA. Idem, p. 28.

con otros en la creación de un cancionero nacional actual. Son el esfuerzo por lograr la liberación espiritual de nuestro pueblo en ese ámbito modesto de las canciones populares.<sup>184</sup>

A intenção era compor canções para que as pessoas pudessem se identificar, identificar sua sociedade, seus problemas e os possíveis caminhos para solucioná-los. Os artistas entendiam que o fazer música, aportar canções e levar uma mensagem ao público estava associado a uma série de elementos sociais, políticos e culturais que por sua vez exprimiam um determinado momento histórico. Refletir esse contexto na produção artística era um aspecto intrínseco ao “fazer” arte, no caso a música, como aponta o cantor Alfredo Zitarrosa:

Ser cantor popular supone convertirse en un reflejo más o menos fiel del medio social en que se vive. Por esa razón, casi siempre me resulta indispensable elaborar la música y las letras de mis canciones. Justamente porque hago más que cantar: quiero interpretar a mi país en general y a mi generación en particular. El programa ‘Generación 55’ llevaba ese nombre porque interpretaba de alguna forma a los jóvenes que desde 1955 para acá heredaron un Uruguay maltrecho y decadente. Esa generación de la crisis inspiró mis canciones y, al mismo tiempo, las impuso en mi país...<sup>185</sup>

O artista e sua música tinham um compromisso histórico, com sua sociedade e com um futuro diferente do presente vivido:

Son precisamente los artistas quienes expresan junto al pueblo y por una cuestión, quizá, de sensibilidad, la intensa búsqueda de libertad. Somos sujetos agónicos en el sentido que Unamuno da a la palabra. Somos agonistas de la historia. En este momento ser un auténtico artista popular no es tanto un placer como una misión dura pero ineludible.<sup>186</sup>

Os poetas, intérpretes e músicos que desenvolveram a música popular nos inícios dos anos 60 produziram seus trabalhos com um forte sentido social e político derivado dos problemas por que passava a sociedade uruguaia e das transformações gerais na América Latina.

En el cancionero de los 60, especialmente sobre el final, encontramos los textos “un sentido crítico, testimonial, contestatario. Pero no son lo que con facilidad y esquematismo (salvo excepciones contadas), muchos llamaron canciones de protesta política (...) El contexto del empuje

---

<sup>184</sup> Ibidem, p. 39.

<sup>185</sup> ZITARROSA, Alfredo. In: ERRO, Enrique. Op. cit., 2005, p. 74.

<sup>186</sup> Ibidem, p. 87.

revolucionario generado en la sociedad uruguaya bajo la influencia de la Revolución Cubana, la gesta del Che y los coletazos del mayo francés, y un nuevo proyecto político para Uruguay fue una nueva semilla para la canción.<sup>187</sup>

Nesse contexto de lutas sociais e mobilização, o engajamento do mundo artístico foi importante como forma de ação e resistência cultural. Os artistas e o “mundo” da arte estavam vinculados a questões consideradas cruciais para a conformação de uma sociedade que permitisse maior participação econômica, política, social e cultural para todos. Questões prementes do período no País - reforma agrária, educacional, política - e no mundo, as possibilidades de mudança social, de revolução continental, faziam parte das preocupações dos artistas. Mais do que isso, postura política e visão de mundo influenciavam em sua produção artística, não estavam separadas, refletiam-se mutuamente, conformando o trabalho do artista:

Apesar de la estrecha relación entre lo público y lo privado, se puede afirmar que en aquella época la mayor parte de los artistas hablaban de lo social. Tenían una actitud que los empujaba a actuar “hacia afuera” (...) La temática de las canciones de Viglietti, por citar un caso, en los sesenta y setenta eran de denuncia social y cuando mencionaba el interior hacía referencia a las zonas rurales y desfavorecidas del Uruguay.<sup>188</sup>

No que se refere ao texto, ao discurso, no caso da música popular uruguaia nos anos 60, houve um momento de radicalização política e social no País - momento de crise da sociedade uruguaia -, e a música produzida nesse período refletiu de certa forma essas mudanças. Tal contexto, segundo muitos artistas, os influenciava, influenciava sua produção, suas ideias, seus pensamentos e sua arte. Eles não se furtaram em demonstrar essa postura, a partir de seus trabalhos, exatamente em um momento em que se exigia uma tomada de posição. Pelo contrário, a forma como entendiam e produziam sua arte os posicionava - ela estava associada à visão de mundo que tinham, convergindo ação e reflexão, teoria e *práxis*. Zitarrosa exprime sua ideia de como entende sua arte:

Mi canción es un mensaje, una interpretación y propone metas. Lo popular existe más allá de lo que hasta hoy hemos comprendido por tal. Estoy comprometido con los problemas, los sufrimientos, las ansiedades

<sup>187</sup> PETRONIO ARAPI, Tabaré. Op. cit., 2006, p. 13.

<sup>188</sup> VESCOSI, Rodrigo. Op. cit., 2001, p. 446.



de nuestros pueblos (...) Mi canción no sirve para entretener. Se dirige a despertar la conciencia de quienes me escuchan.<sup>189</sup>

Em um momento de fortes confrontações e contradições sociais, políticas e ideológicas, o artista entendia que seu trabalho não se desvinculava com o entorno no qual estava inserido. Tinha de se posicionar, e sua produção intelectual e artística era uma das possibilidades encontradas para atuar politicamente. Não era momento para contradições entre pensar e agir, entre dizer e fazer. Mas não era apenas com a arte que se daria sua participação. A atuação política e social dos artistas ocorreu também com participação em movimentos sociais, militância em partidos políticos, apoio ao movimento estudantil e as organizações sindicais. Para o artista engajado, essa ativa participação, associada ao trabalho intelectual e a produção artística, o vinculava as reivindicações e propostas de diversos setores da sociedade civil. Daniel Viglietti associava o papel da música e do cantor com o momento crítico por que passava a sociedade uruguaia no final da década de 1960. A produção artística deveria estar em contato com a realidade política e social do País:

Es cierto que en los años 60 e 70 había como una necesidad de que la cultura y, en ese caso, la canción, se comprometiera con la realidad. No hay que olvidar que había habido años de torres de marfil, cosa que ahora se olvida. Hubo años de floritas, mariposas, lunas y hacía falta urgencia de componer la canción con la realidad.<sup>190</sup>

Defendia assim uma função específica do trabalho do artista - a música não poderia falar de paz, flores e amores em um momento de conflitos, balas e dores. Também deveria estar associada a todos os setores sociais e políticos comprometidos com a transformação da sociedade - as canções eram o *granito de arena* que os artistas aportavam para construção de uma nova realidade. Mario Benedetti, poeta e parceiro musical de Viglietti, pensava no trabalho artístico e na contribuição deste para a sociedade da seguinte forma:

Por supuesto que no vamos a hacer la revolución con una canción, ni con una danza, ni con un poema, ni con un acto teatral. Pero tampoco la vamos hacer con un discurso, ni con una declaración. Ni con un voto, ni con un alarido, ni con una barricada, ni con un paro, ni con un disparo. Por lo general, las revoluciones son una gran suma, donde todo sirve, nada es inútil (...) aquí tanto el que canta como el que escucha traen

<sup>189</sup> ERRO. Op. cit., p. 89.

<sup>190</sup> VIGLIETTI, Daniel *In*: PELLEGRINO, Guillermo. Op. cit., 2002, p. 208.

consigo un compromiso, una actitud, y la canción adquiere el sentido y la significación que el contorno le agrega (...) Canto libre es vida libre.<sup>191</sup>

Importante assinalar que, além dos possíveis significados que a música popular uruguaia possa ter tido no período, pode-se explicitar o caráter desta e de sua relação com a sociedade em um momento histórico específico pela forma como os artistas concebiam seu trabalho e pela produção que realizaram nesse período. Seu principal significado, portanto, está relacionado ao aporte que esta forma de arte pôde proporcionar a sociedade em um momento de crise. Mais do que isso, esta se conformou a partir das demandas, das propostas de mudança possíveis e das preocupações sociais prementes - uma arte vinculada à realidade e comprometida com sua transformação – movimento dialético entre arte transformadora da realidade e em transformação por ela.

### 2.3 Daniel Viglietti – o *desalambrador* das consciências

Daniel Viglietti nasceu em Montevideu em 24 de Julho de 1939. Filho de músicos, estudou violão desde jovem e cursou o Conservatório Nacional de Música da *Universidad de La Republica*. Começou a se apresentar publicamente em 1957, com 17 anos, como violonista integrante do *Conjunto Lavalleja*, dirigido por seu pai, e participou de recitais como violonista pelo SODRE - Servicio Oficial de Difusión Radiodifusión y Espectáculos. Em casa teve influências de sua mãe, pianista, com quem aprendeu a apreciar música erudita, e de seu pai, violonista e *folclórogo*, com quem aprendeu seus primeiros acordes e o gosto pela música folclórica. Atribui também sua formação musical ao tio pianista, José Indart, irmão de sua mãe, que vivia com a família, e que, segundo Viglietti, era um personagem único, “*de esos que se acuestan tardísimo y se levantan al otro día en horas de la tarde, porque trabajan en clubes nocturnos (...) era verdaderamente un músico popular, uno de esos pianistas que tocan cualquier cosa*”.<sup>192</sup> Por essas influências musicais tão diversificadas, Viglietti estudou música erudita e popular, o que marcou sua formação artística, como ele mesmo conta:

Es una constante que va marcando mi trabajo y que viene de esa influencia familiar (...) Admiraba profundamente a Stravinsky, pero también a

<sup>191</sup> BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: Desalambrando*. Montevideo: Seix Barral, 2007, p. 51.

<sup>192</sup> BENEDETTI. Op. cit., p. 81.

Yupanqui, espontáneamente. Ahora que doy cuenta por qué: no existen fronteras valorativas entre ambos. Y me sigue ocurriendo con la música concreta y los Beatles, con Gardel y Victória de los Ángeles.<sup>193</sup>

Em relação às influências e identificação no que se refere à proximidade com o trabalho musical e propostas artísticas, Viglietti apontava para nomes como:

Carlos Molina, a Los Olimareños, a Numa Moraes, a Rodolfo da Costa; en plano uruguayo, son los que siento más cerca. En el plano latinoamericano: Violeta Parra (más la siento una compañera guía), a Yupanqui lo siento como un antecedente fundamental. También me siento cerca de Isabel y Ángel Parra, de Patricio Manns, de Payo Grondona, de Soledad Bravo, de Chico Buarque, de los cantantes de la Nueva Trova Cubana: Silvio Rodríguez, Noel Nicola y Pablo Milanés. Y entre los europeos: José Afonso, Paco Ibañez, Raimon y Joan Manuel Serrat.<sup>194</sup>

Viglietti atuou no princípio de sua carreira em lugares como o auditório do SODRE, teatro El Galpón, Teatro Solís, em rádios, sindicatos, praças públicas e no interior do País. No exterior, se apresentou inicialmente na Argentina, no estádio *Luna Park*, teatro *Gran Rex* e também no Chile, onde conheceu a família Parra com quem estreitou amizade, sobretudo com Violeta Parra. No Uruguai, criou e dirigiu o Núcleo de Educación Musical (NEMUS), uma oficina de ensino musical. No início da década de 1960, começou a colaborar com o semanário *Marcha*, o semanário *Chile Hoy*, nos diários *El Popular* e *Ahora*, entre outros. Entre 1967 e 1968, realizou uma série de apresentações na Europa: gravou programas para a BBC de Londres e para Radio Nacional de Praga. Também se apresentou em um recital na Universidade Patricio Lumumba de Moscou.<sup>195</sup> Em 1967, participou do primeiro *Encuentro de la Canción Protesta* em La Habana, Cuba, retornando à ilha em 1972 para participar do *Encuentro de Música Latinoamericana* e gravar um disco junto com o Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC, o Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficos.

O poeta e biógrafo Mario Benedetti divide em duas etapas a trajetória artística e profissional de Viglietti: uma que começa em 1963, ano de sua primeira gravação, até 1972, ano de seu último disco antes do exílio; outra que desenvolveu no exílio, a partir de 1973, até o retorno ao Uruguai, em 01/09/1984. A terceira etapa foi de seu retorno ao

<sup>193</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>194</sup> BENEDETTI. Op. cit., p. 91.

<sup>195</sup> Idem, p. 29-31.

Uruguai até a atualidade – período em que desenvolveu uma série de atividades profissionais na rádio, gravando discos, em apresentações e trabalhando em projetos musicais diversos. Durante a primeira etapa, segundo Benedetti, Viglietti foi se transformando de um concertista de violão em um cantor popular. Uma opção que, para Viglietti, era a melhor forma de expressar sua preocupação e proposta de mudança, com um formato - a canção – que permitia associar música e texto e obter o resultado esperado – o de realizar, através da arte, o contato e a intermediação com o público com objetivo de passar sua mensagem, como o próprio Viglietti afirmava em 1968:

Los años, los fenómenos de nuestro tiempo, el contacto con poetas valiosos, canalizaron mi deseo de expresión hacia hechos y circunstancias concretas que me importan, para que la música los rescate, los exprese, los esclarezca. Así me ha ocurrido cuando he trabajado con intención popular, pero también cuando me he asomado a elaboraciones mayores (...) necesito, pues, la palabra.<sup>196</sup>

Nesse processo, Viglietti teve influências e parcerias – sobretudo de poetas – de quem musicou diversos textos. Das influências de grandes nomes da poesia, na obra de Viglietti, pode-se destacar Nicolás Guillén, César Vallejo, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Federico García Lorca, Rafael Alberti. Sobre o poeta cubano, Viglietti tinha especial admiração:

Para mí fue muy importante el contacto con la poesía de Nicolás Guillén, porque se dió junto con aquel despertar que antes mecioné, en relación con la revolución cubana. Empecé a descifrar las primeras pautas (tan elementales como la discriminación racial o las características básicas de la explotación) a través de los textos de Guillén.<sup>197</sup>

Em relação às parcerias que gravou em seus trabalhos, Viglietti incluiu canções de artistas latino-americanos como Atahualpa Yupanqui, Violeta Parra, Chico Buarque, Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Numa Moraes.

Na primeira etapa, Viglietti gravou seis discos: *Canciones folklóricas y Seis impresiones para canto y guitarra*, de 1963; *Hombres de nuestra tierra*, de 1965; *Canciones para el hombre nuevo*, de 1967; *Canto libre*, de 1970; *Canciones Chuecas*, de 1972; *Trópicos*, de 1972. Este último disco foi editado em Cuba pelo selo Egrem, com a participação do ICAIC e do músico Leo Brower, com quem Viglietti gravou canções de

---

<sup>196</sup> BENEDETTI. Op. cit., p. 32.

<sup>197</sup> Idem, p.93.

Chico Buarque, Edu Lobo, e dos cubanos da chamada *Nueva Trova Cubana*: os jovens poetas e cantores Noel Nicola, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez. A importância de Cuba na vida e na obra de Viglietti, na visão do próprio, foi fundamental para a tomada de consciência dos problemas comuns dos povos latino-americanos e para a compreensão de seu papel como artista:

Hasta los años 1960 o 1961 no había tomado conciencia de estos problemas. El Hecho desencadenante de mi toma de conciencia es la revolución cubana. Tengo la impresión de que fue un fenómeno generacional. Ello se concreta, se cristaliza, se hace canción, en el momento de la invasión a Playa Girón, que la viví con una invasión al nosotros, al yo. Ahí siento la necesidad de una definición y la tomo: la de apoyar la lucha revolucionaria cubana.<sup>198</sup>

A estadia de Viglietti em Cuba reforçou a visão de Viglietti sobre as possibilidades de mudança revolucionária na América Latina. A própria visão que tinha de seu país mudou, segundo ele, após a experiência de conhecer a realidade cubana. Para Viglietti, esse momento peculiar da história no continente era significativo o bastante para influenciar sua vida, sua obra, sua atividade profissional:

Después está mi primera visita a Cuba, en 1967, que es también impactante, sobre todo por el momento que entonces se vive allí, que es de una tremenda fuerza; es cuando el Che se ha ido de Cuba, es cuando tiene lugar la reunión de la OLAS, y es el instante de mayor fuerza de la posición guerrillera dentro de la táctica de la guerrilla campesina.<sup>199</sup>

No Uruguai, o ano de 1968 foi importante também – Viglietti chama esta etapa de luta política de “Período Tupamaro” pelas ações do MLN-Tupamaros que se tornavam cada vez mais frequentes e notórios. Entretanto, o movimento estudantil também participava das lutas políticas e se opunha fortemente ao governo de Pacheco Areco e a escalada autoritária no País. Viglietti, por suas canções e posições, começava a ser visado pelo governo. Com o governo Pacheco Areco, a censura aos meios de comunicação começou a ser sistematicamente utilizada. Ocorreu o fechamento de periódicos, a censura a programas de rádio e televisão, a limitação ao trabalho de jornalistas, comunicadores, locutores. Refletiu

<sup>198</sup> A citação faz parte de um trecho da entrevista feita pelo poeta Mario Benedetti a Daniel Viglietti, gravada em 16 de agosto de 1973, em Buenos Aires e transcrita na íntegra na biografia do artista feita pelo próprio Benedetti. Viglietti estava de partida para participar do festival *Fête de L'Humanité*, em Paris. A viagem se tornou exílio quando o governo uruguaio proibiu sua volta ao País e cancelou seu passaporte. Viglietti voltaria ao Uruguai no dia 1 de Setembro de 1984. BENEDETTI. Op. cit., p. 82.

<sup>199</sup> Idem, p. 82.

também no campo específico da cultura. Teatro, cine, artes e música também sofriam direta ou indiretamente com o autoritarismo estatal. No cenário musical, os cantores, principalmente aqueles vinculados ao movimento de produção da música popular *de propuesta*, começavam a sofrer restrições a seu trabalho e atuação no final da década de 1960.

### 2.3.1 – O intelectual engajado

O conceito de intelectual que se pretende abordar deve levar em consideração o contexto do período proposto. A atividade das representações político-ideológicas dos diversos setores sociais em confronto e sua relação com o Estado estaria, assim, vinculada ao momento de crise política, social e econômica do País. No Uruguai, durante a década de 1960 e início da de 1970, a busca de alternativas de superação da crise por esses setores, vinculados a determinadas agremiações sindicais e estudantis, grupos políticos e a própria luta armada, ocorreu também no campo da cultura. Dessa forma, diversos intelectuais ligados ao mundo da arte se mobilizaram em torno de propostas políticas que buscavam um novo acordo social que levasse em conta as demandas de amplos setores sócio-econômicos que estavam sendo marginalizados, excluídos, reprimidos pelo Estado autoritário que se estruturava. Esses intelectuais denunciaram, a partir de sua ação política e artística, os problemas sociais e a crescente repressão sofrida por grande parte da sociedade.

O intelectual teve um importante papel, diretamente relacionado com a conformação de uma nova concepção de mundo que representasse os grupos sociais e políticos que buscavam assumir um novo papel e propor novos rumos e projetos para superação da crise. Esses intelectuais dariam o substrato teórico e o aporte ideológico para a ação dos grupos políticos, dando organicidade a eles. Assim, esses quadros intelectuais, na medida em que se organizaram política e socialmente, passaram a questionar as contradições existentes na sociedade e defender determinadas propostas para superação dessas contradições.<sup>200</sup> Nesse caso, a construção de um bloco intelectual e moral com objetivo de organização política e mobilização social estaria vinculado à relação entre

---

<sup>200</sup> PORTELLI, Huges. *Gramsci e o Bloco Histórico*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977, p. 117.

reflexão e ação, teoria e prática - *praxis* fundamental na formação destes quadros intelectuais.<sup>201</sup>

No caso uruguaio, os intelectuais engajados na luta política e social do período tinham vínculos com determinados partidos e agremiações. Muitos ajudaram na conformação da Frente Ampla<sup>202</sup> (1971), partido que reuniu diversos movimentos sociais e agremiações políticas progressistas e de esquerda formando um bloco político que, apesar de suas múltiplas representações, possuía uma agenda de interesses e reivindicações comuns, fazendo forte oposição aos setores conservadores organizados em torno dos governos de Pacheco Areco e Juan Maria Bordaberry. O cenário político conturbado e o confronto social do período estavam na pauta das preocupações de boa parte da intelectualidade uruguaia:

Con el estallido de la crisis la intelectualidad se preocuparon por pensar el país concreto, renovando el repertorio de sus intereses con temas antes inexplorados o relegados: el sentido de la nación, la situación social de la campaña, la dependencia del exterior. También participaron, en número cada vez más nutrido, en experimentos de izquierda que buscaban concretar un cambio.<sup>203</sup>

Tem-se assim uma noção de intelectual como agente político e social ativo, como elemento que tem uma função - teórica e prática - dentro da sociedade, e que pode “agir” a partir de seu labor, no sentido de contribuir para a transformação de uma dada visão de mundo, alterar esta e participar na elaboração de um novo projeto de sociedade.

Seguindo esse modelo conceptual do intelectual na sociedade, parte-se para uma noção mais específica do intelectual que aborda-se nesse trabalho. Sobre o papel e a atuação de poetas, cantores e compositores brasileiros nos anos 60, Nercolini desenvolve a noção de Artista – Intelectual:

---

<sup>201</sup> GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000, p. 72.

<sup>202</sup> A Frente Ampla abarcou uma plataforma política vasta, que incluía desde a pauta reivindicatória da Confederação Nacional dos Trabalhadores (CNT) até algumas consignas liberais de setores dissidentes dos partidos tradicionais. Dentro deste espectro, juntava-se quase toda a oposição, liberal ou de esquerda, legal e clandestina (o Movimento de Liberação Nacional – *Tupamaros* - organização guerrilheira de esquerda, apoiou a Frente Ampla nas eleições presidenciais de 1971). Ver VARELA, Gonzalo. *De la República Liberal al Estado Militar. Crisis Política en Uruguay: 1968-1967*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1988, pp. 107-117.

<sup>203</sup> *Ibid.*, p. 42.

Como intelectuais, são sujeitos históricos, frutos de uma sociedade e de suas contradições, portadores de um capital cultural, adquirido durante suas trajetórias de vida, nos estudos e contatos acadêmicos, familiares e musicais estabelecidos, que os tornam capazes de dar-se conta das contradições de seu tempo e de expressá-las em sua produção e ação. Para além ou através de sua especialidade, a criação musical, envolvem-se em questões evocadas em seu tempo, exercendo aí seu papel político-social.<sup>204</sup>

Os intelectuais engajados nesse trabalho teriam assim um papel definido. A produção artística e intelectual seria sua contribuição para a transformação pretendida: teria a função de denúncia das contradições e desigualdades existentes, bem como de mobilização dos excluídos.<sup>205</sup> Nesse sentido, detecta-se que tais artistas possuíam posição política definida, expressa tanto no seu trabalho musical como em outras atividades profissionais. No Uruguai, na década de 1960, muitos artistas, entre eles os músicos, estavam ativamente comprometidos com determinadas causas da sociedade e grupos políticos identificados com a esquerda. A vinculação entre sua arte, produção musical e suas posições políticas e visão de mundo não estavam dissociadas, mas se complementavam. Muitos possuíam ativa militância política, vinculados muitas vezes a agremiações e partidos políticos ou movimentos sociais organizados, como no caso de Zitarrosa, que possuía uma relação estreita com o Partido Comunista Uruguaio, e Viglietti, que tinha ligações com o movimento anarquista no País e com o a própria guerrilha tupamara.

Seguindo a linha de pensar o trabalho dos intelectuais e seu engajamento, Meszaros define as limitações da arte em sua conexão com o engajamento intelectual que Sartre assinalava ao afirmar que *“a arte está totalmente engajada na atividade de um único homem, à medida que ele põe à prova os limites dela e os faz recuar”*.<sup>206</sup> Tal desafio que Meszaros atribui a Sartre, pressupunha uma escolha, consciente, do intelectual. Essa escolha se baseava na realização de uma tarefa, no caso a literatura, atrelada a um projeto

<sup>204</sup> NERCOLINI, Marildo. Op. cit., p. 217.

<sup>205</sup> Zitarrosa assim entendia o seu trabalho e sua função social e política enquanto cantor: *“La próxima canción la cantará el pueblo si cree que está bien. Nosotros los cantores tenemos que cantar lo que el pueblo siente y nos equivocamos muy a menudo, especialmente cuando nos sentimos vanguardia. La vanguardia es la clase obrera. No somos creadores, somos recreadores de lo que la gente siente y piensa, prendiendo el fuego, arreglando un zapato o creyendo en Dios sin razones suficientes, pero hasta por necesidad de sentirse un hombre entre los hombres.”* MIGLIÓNICO, Jorge, FORLÁN, Raúl. Op. cit., p. 26.

<sup>206</sup> MESZÁROS, István. *A Obra de Sartre*. São Paulo: Ensaio, 1991, p. 18.



mais amplo: a de fomentar mudanças sociais e organizar uma produção nesse sentido, ou seja, formular uma arte em consonância com os projetos de mudança mais amplos.

Cada homem ‘traz dentro de si toda uma época, do mesmo modo que cada onda traz dentro de si todo o mar’ (...) O mar da época em que vivemos está longe de ser um mar tranqüilo, mesmo em seus momentos mais calmos; é o mar turbulento de uma instável era de transição de uma ordem social para outra, e Sartre é uma enorme onda desse mar pujante.<sup>207</sup>

Sartre identificou dois períodos do engajamento intelectual na primeira metade do século XX: um momento de otimismo no futuro que acabou engolido por uma onda de descrença e pessimismo com os caminhos que a sociedade tomava. O otimismo do início do século XX tinha como ponto importante o desenvolvimento do conhecimento científico como chave para compreensão da sociedade e sua transformação, ou seja, das ciências como ponto de partida para o futuro, vinculado ao progresso material que beneficiaria as sociedades industriais. Já parte da intelectualidade vislumbrava a possibilidade de ruptura político-institucional e utopia social com a revolução possível a partir do processo revolucionário russo. Um século XX promissor, sem surpresas, caminhando inexoravelmente para a resolução dos problemas da humanidade, nas palavras de Sartre: “*teníamos el vago orgullo de sentirnos al día siguiente del último trastorno de la historia (...) Nos creíamos en marcha por un largo camino recto y teníamos el convencimiento de que nuestras vidas estarían jalonadas únicamente por descubrimientos científicos y reformas felices.*”<sup>208</sup>

Os anos seguintes a Primeira Guerra Mundial trariam “a ressaca” nesse mar de tranquilidade. O efeito contrário, o desencanto com o porvir, se materializava com a crise econômica de 1929, com a ascensão do fascismo, com a Guerra Civil espanhola. Esses fatos mostravam uma realidade para qual a sociedade não havia se preparado ou imaginado. Os intelectuais europeus sentiram o duro golpe desses tempos difíceis:

Cada promesa que habíamos saludado al pasar se nos manifestaba como una amenaza y cada día que habíamos vivido descubría su verdadero rostro: nos habíamos entregado confiados y se nos empujaba hacia una nueva guerra con una rapidez secreta, con un rigor que se ponía por careta un alegre despreocupación. Y nuestra vida de individuos, que parecía

<sup>207</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>208</sup> SARTRE, Jean-Paul. *Qué es la literatura?*. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1967, p. 187-188.

haber dependido de nuestros esfuerzos, virtudes y defectos, de la suerte buena o mala y de la mejor o peor voluntad de un reducido número de personas, se nos mostraba ahora como gobernada hasta en sus menores detalles por fuerzas oscuras y colectivas y reflejando en sus circunstancias más privadas el estado del mundo entero. Nos sentimos bruscamente situados: el cenirse sobre las cosas, practicado con tanto deleite por nuestros predecesores, era ya imposible (...) La historicidad volvió sobre nosotros.<sup>209</sup>

A historicidade cumpria seu papel, segundo Sartre, obrigando os intelectuais, antes preocupados com seus afazeres, a assumir um papel dentro de um quadro que parecia ter uma força impossível de mudar. Tal era a relação entre o indivíduo e a estrutura, relação que os impelia a atuar frente as pressões da história sobre suas próprias existências, e que Sartre sentia como uma obrigação de sua geração, um compromisso moral e político que recaía sobre ele. Desde esta perspectiva, Sartre propunha, como uma defesa do humano frente ao absurdo, a síntese entre o ser e o fazer:

Obligados por las circunstancias a descubrir la presión de la historia (...); arrojados por la dureza de los tiempos a ese abandono desde el que cabe ver hasta los extremos, hasta lo absurdo, hasta la noche del no-saber, nuestra condición de hombres, tenemos una tarea para la que talvez no somos bastante fuertes (...) y que consiste en crear una literatura que alcance y reconcilie lo absoluto metafísico y la relatividad del hecho histórico.(...)

Estos problemas que nuestro tiempo nos plantea y que continuarán siendo nuestros problemas son de otro orden: ¿cómo cabe hacerse hombre en, por y para la historia? ¿Cade una síntesis de nuestra conciencia única e irreducible y nuestra relatividad, es decir, de un humanismo dogmático y de un perspectivismo? ¿Qué relación existe entre la moral y la política? ¿Cómo asumir, aparte nuestras intenciones profundas, las consecuencias objetivas en nuestros actos?<sup>210</sup>

Perante a barbárie que se impunha, era preciso posição, luta e resistência. Era o papel histórico de sua geração, o combate ao fascismo, a irracionalidade e a intolerância que pareciam se institucionalizar. Mesmo o posicionamento diante dos pequenos atos, da resistência individual, eram trincheiras contra a opressão manifesta e contra os mitos construídos para legitimá-la:

Se trataba casi siempre de criticar una política, de denunciar una medida arbitraria, de poner en guardia contra un hombre o una propaganda, y, cuando glorificábamos a un deportado, a un fusilado, era porque había

---

<sup>209</sup> SARTRE. p. 187-188.

<sup>210</sup> Idem, p. 194-195.

tenido el valor de decir no. Frente a las nociones vagas y sintéticas con que se nos machacaba día y noche – Europa, la Raza, el Judío, la cruzada antibolchevique - era preciso que se despertara el espíritu de análisis, único capaz de hacerlas pedazos.

O intelectual que Sartre defendia se definia, sobretudo, por sua posição sobre seu tempo. Uma postura entendida como se fosse o despertar de um espírito de análise em situações de radicalidade – social, política, ideológica - e mesmo de irracionalidade – guerras, genocídios. Diante disso, o momento exigia reflexão associada a ação e reação – *la praxis como acción en la historia y sobre la historia (...) no se trata de elegir nuestra época sino de elegirnos en ella.*<sup>211</sup> A arte assumia condições igualmente específicas no que se refere a posição de quem produz – a arte não era apenas um produto cultural para consumo, entretenimento. Servia para reflexão, interação, ação dos diversos agentes históricos. Podia ser usada, ouvida, citada, servir como inspiração, tema, crítica, denúncia – deveria ser revolucionária.

Para Sartre, faltaria ainda perguntar quem era seu público e se a conjuntura de seu tempo não condenaria a uma simples utopia o desejo de escrever para o “*universal concreto*”. Se a resposta fosse positiva para a segunda questão, a primeira poderia ser respondida com mais certeza. Sartre acreditava que o escritor do século XX, assim como qualquer outro intelectual, poderia ocupar entre as classes oprimidas e opressoras uma posição análoga a que ocupavam os autores do século XVIII em relação à burguesia e à aristocracia: lido tanto pelo opressor como pelo oprimido, testemunhando em favor deste e contra àquele, proporcionando ao opressor sua imagem, e adquirindo junto com o oprimido e para ele a consciência da opressão, contribuindo para a formação de uma ideologia construtiva e revolucionária.

Mesmo cético em relação à possibilidade de aproximação *total* de sua obra pelo seu público - para Sartre a classe trabalhadora europeia estava engessada pelos partidos comunistas, sujeita a uma ideologia rigorosa que não permitia contato sem intermediação do partido. Sartre analisou as condições da classe operária, sobretudo francesa, de sua época, em relação a construção de um ambiente cultural revolucionário. Para ele a classe operária poderia - assim como a burguesia de 1780 - constituir para o escritor um público revolucionário. Entendia que o operariado possuía cultura social e profissional, havia

---

<sup>211</sup> SARTRE. Op. cit., p. 206.

adquirido consciência de si e de sua posição no mundo e tinha muito a ensinar. Assim, no momento em que o escritor descobria na escrita a liberdade em seu aspecto de criação, a literatura poderia se livrar e ao mesmo tempo liberar todos os homens da opressão através da *práxis* criadora e revolucionária. O oprimido e o escritor, ao descobrirem sua historicidade teriam em comum o direito e o dever de construir e de fazer história.<sup>212</sup>

Considerando as apreciações acima, acreditou-se que a noção de intelectual engajado pode possibilitar uma aproximação para compreensão da atuação de artistas como Daniel Viglietti. No entanto, também se quis acrescentar a noção de artista-intelectual pelo qual se escolheu uma definição única para o texto - artista engajado.

### 2.3.2 Daniel Viglietti - Pensamento, reflexão e ação política

O poeta Mario Benedetti entrevistou longamente Daniel Viglietti em 16 de agosto de 1973, em Buenos Aires. Na biografia que o poeta escreveu sobre o artista, a entrevista foi publicada na íntegra. Feita em um momento delicado, quando Viglietti, e o próprio Benedetti já não tinham garantias para voltar ao Uruguai, o diálogo traz algumas questões importantes para entender o pensamento do artista e sua trajetória. Nelas o artista discorre sobre sua vida, seu trabalho, a militância, seu país e sua sociedade. Dessa entrevista, muitas das noções analisadas neste trabalho, em relação ao papel do artista em um determinado momento histórico, foram debatidas por Viglietti, permitindo apreender como o artista compreendia o papel do intelectual, sua profissão, sua militância. A autodefinição de Viglietti no que se refere a sua profissão

Yo diría músico. Tengo claro lo que no soy. Por ejemplo, no creo que sea un cantante de protesta, ni un cantante popular. ¿Qué acepción le damos al término popular? Qué es un cantante popular? Puede ser cantar por su pueblo; puede ser tener aceptación en su pueblo; pero puede ser también depender de un modo muy comercial de manejar las cosas. Por eso prefiero decir que soy un músico que compone canciones.<sup>213</sup>

Sobre a relação entre público e cantor, e o desejo de conseguir passar sua mensagem da melhor forma, que tivesse boa recepção e acolhida para o interlocutor ou ouvinte,

<sup>212</sup> SARTRE. Op. cit., p. 215.

<sup>213</sup> BENEDETTI. Op. cit., 2007, p. 80.

Viglietti, através da canção, dizia que buscava *“que el mensaje sea bien recibido. O sea, que hay una cuota de defender lo que uno hace, de tratar que lo que uno hace llegue a la gente. Y hay un deseo muy grande de respuesta política, de apoyo político, de comprensión del mensaje.”*<sup>214</sup> A canção, portanto, tinha objetivo, segundo o próprio, de provocar no ouvinte determinados estados de consciência, diferentes dos canais habituais – como um discurso falado ou escrito, um texto, um jornal –, posto que a canção, o conteúdo, chega ao ouvinte sob outra forma:

La de la música es otra frecuencia. En ese sentido, la canción encuentra menos elementos defensivos, menos prejuicios, en el receptor. Tiene más penetración, quizá. Y puede crear en dos o tres minutos una serie de resonancias con respecto al proceso político en el oyente. E incluso puede llegar a sectores que, por un problema formativo, no tienen habitualmente acceso a otro tipo de materiales. Puede que no compren publicaciones que podríamos llamar genéricamente de izquierda; o que no tengan acceso a la literatura de izquierda o a la poesía política, pero sí a una canción que de pronto aparece como un hecho espontáneo, en un lugar determinado. Además la canción se infiltra mucho más que otros productos en el sistema.<sup>215</sup>

Desse depoimento, pode-se retirar pelo menos dois pontos interessantes para análise. Primeiro a ideia de que o formato canção – em que alguns poucos minutos poderiam impactar mais que horas de discurso - poderia ter mais aceitabilidade e infiltração em estratos sociais mais reticentes a um determinado discurso - o poder que a música tem de “chegar” a todos os públicos. O segundo ponto estaria na relação com o público: o depoimento nos permite refletir sobre a intenção de alcançar grupos sociais com pouco acesso a informação por meios de comunicação. Assim o público – não letrado ou semiletrado - poderia receber o formato e absorver a mensagem. Mesmo com a preocupação de passar uma mensagem clara, uma proposta política, uma crítica, a intenção também era não ser panfletário, nem reproduzir uma mesma proposta repetitiva. Também se preocupava com as possíveis consequências que sua tomada de posição e sua militância poderiam acarretar para seu trabalho como artista – o problema de identificar-se com algo que o rotulasse permanentemente e que diluisse toda sua produção a um panfleto. Essa preocupação fazia com que Viglietti refletisse sobre os terrenos de luta e disputa política: *“cuando me preguntan: ¿Usted es tupamaro?; ¿Usted es guerrillero?, o cuando en un*

---

<sup>214</sup> Ibidem, p .87.

<sup>215</sup> Ibid., p. 84.

*artículo me llaman el ‘cantor guerrillero’, no tiene nada que ver con lo que siento adentro. No se trata de eso. No hay que confundir los terrenos”.*<sup>216</sup>

Desde sua perspectiva de apoio à revolução na America Latina, onde as mudanças atingiriam com mais ou menos força e intensidade determinados setores e campos da política e da cultura, Daniel Viglietti refletia sobre como um determinado processo de corte revolucionário poderia incidir sobre produção cultural, no caso, a canção - mais especificamente sobre a função da canção engajada no “pós” revolução:

En un país donde se produce un cambio revolucionario, la revolución continúa de hecho, y por eso siento que la canción como forma de aporte ideológico es fundamental. Digo la canción porque es lo que yo hago, pero pienso igual con respecto a toda otra forma paralela. Me parece fundamental que siga desentrañando, que continúe buscando. Rechazo de plano el pensar en una canción apologética en ese momento. En cuanto a un reajuste, sí, obviamente tiene que haberlo, ya que la realidad tuvo un reajuste brutal, más que un reajuste un rompimiento, y pienso que el artista debe también vivirlo en gran medida. Creo que la obligación es ésa: seguir siendo un poco el tábano (...)

En ese sentido, me parecen importantes algunas canciones que he oído del cubano Silvio Rodríguez. Lo tomo de referencia para este problema. Pienso que en una situación de ese tipo, yo haría quizá lo mismo.<sup>217</sup>

Em relação aos seus anos de trabalho, Viglietti dividia sua produção artística em duas etapas distintas, uma de aproximação de uma dada realidade, como indivíduo e como artista, e outra de tomada de consciência e posicionamento para a mudança:

Hay un determinado nivel de continuidad en mi trabajo, pero dentro de esa continuidad hay momentos en que alcanzo a percibir algunos cambios. En una primera etapa (me refiero sobre todo a los dos primeros discos) se plantea un acercamiento a la realidad social de Uruguay, y también de América; es una suerte de denuncia, pero no aparece aún un intento de propuesta para cambiar esa situación.

“Una segunda etapa abarcaría desde Canciones para el hombre nuevo (algo así como el puente donde se unen ambas cosas) hasta la producción actual, que la empiezo a sentir tocada por un nuevo período de crisis. Esta segunda etapa se asocia a proposiciones políticas existentes, a formas de cambio para toda una situación de injusticia y desigualdad. En alguna medida podríamos decir que son canciones de protesta y también canciones de propuesta. Cuando me planteas la opción de ruptura o continuidad, confieso que lo siento como una continuidad.”<sup>218</sup>

<sup>216</sup> BENEDETTI. Op. cit., 2007, p. 89.

<sup>217</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>218</sup> Ibid., p. 79.

Tal visão denotava o esforço do artista em encontrar linhas de continuidade em seu trabalho em um momento especialmente crítico para ele e para muitos colegas que sofriam censura e perseguições. Viglietti partiria para Paris após a entrevista e voltaria ao Uruguai somente em 1984. As canções de mudança – *propuesta* – passavam a ser também, e cada vez mais, de denúncia e crítica – *protesta*. Talvez nesse período em específico, suas canções fossem mais de protesto que de proposta, dada a situação política uruguaia na época em que concedeu a entrevista a Benedetti. A revolução já não estava mais “*a la vuelta de esquina*”, com a guerrilha do MLN desmantelada pelas forças repressivas, a alternativa da via eleitoral tampouco se concretizou após a derrota da Frente Ampla em 1971, e a situação política no Brasil, Argentina, Paraguai e Chile estava longe de qualquer normalidade institucional.

Por último, Viglietti compreendia a produção artística desde um ponto de vista que se relaciona com o que se chama de arte engajada - a contribuição, ainda que limitada, que esta pode aportar para a mudança e mesmo um “*poema, una canción, una película, pueden tener una gran importancia, ya que pueden ser el reducto de toda una forma crítica, que en un momento dado puede ser muy importante. De ahí que piense que hay que defenderse, y hay que estar preparado. Siempre, claro está, que no se vaya al campo del enemigo.*”<sup>219</sup> E o inimigo a que se referia o artista estava cada vez mais presente, na censura, no estrangulamento das atividades artísticas, na (re)pressão sobre o público que ia aos espetáculos e sobre os artistas – a denominada escalada autoritária também atingiu o movimento musical e artístico no Uruguai bem antes do golpe de Estado em 1973.

#### **2.4. Militância e repressão**

Daniel Viglietti foi um dos artistas mais censurados no período 1968-1973, chegando a passar por situações que beiravam o absurdo: durante uma apresentação ao vivo na televisão, na noite de 30 de janeiro de 1969, o cantor participava do programa “*Musicanto 69*”, programa de música do Canal 5 de Montevideo, quando iniciou a execução da música de sua autoria “*A Desalambrar*” e no meio da apresentação o programa, exibido para toda a cidade de Montevideo e interior, saiu do ar de forma

---

<sup>219</sup> BENEDETTI, Op. cit., 2007, p. 97.

abrupta. A forma como ocorreu o corte do programa em pleno ar pode aportar elementos para compreender as formas de atuação da censura usadas no período: a ordem partiu de Rubén Rodríguez, diretor interino do canal 5 que era também dependente da comissão do SODRE - *Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos*, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura - passou pelo diretor artístico do canal, Luis Alberto Negro, chegando ao responsável pela programação do canal, Álvaro Saralegui, que retirou o programa do ar. Uma ordem que partiu do cume diretivo da empresa, que por sua vez possuía vínculos com o principal órgão estatal de difusão das atividades culturais no País. Interessante que, indagado sobre os motivos da proibição, o presidente diretivo do Canal 5 na época, Jorge Faget Figari, afirmou não conhecer a música que causou a interrupção do programa, mas que no ato da proibição estava cumprindo ordens superiores. Meses depois desse episódio, em 15 de setembro 1969, Viglietti teve seu programa radial, “*Nuevo Mundo*”, na rádio do SODRE, proibido por ser considerado politicamente subversivo. A ordem da proibição partiu de Fernando Assunção,<sup>220</sup> assessor do Ministro de Educação e Cultura Federico Garcia Capurro.<sup>221</sup>

A detenção e a prisão foram outras modalidades repressivas que atingiram parte dos artistas. As justificativas para essas ações passavam pelo caráter político das músicas, suas mensagens, seus textos e pela divulgação destas. Por serem consideradas *subversivas*, seus autores e intérpretes também o eram. Dentro dessa lógica poderiam ser enquadrados na luta *antisedição*, e assim serem passíveis de prisão e interrogatórios. No dia 12 de maio de 1972, Daniel Viglietti foi detido e preso em Montevideu. Após passar alguns dias sem paradeiro definido, com forte mobilização internacional por sua libertação, Viglietti apareceu nos meios de comunicação. Fora obrigado a participar de uma conferência de imprensa na qual manifestava que não havia sofrido nenhum tipo de tortura ou agressão física durante a prisão. Com as câmaras de televisão filmando suas mãos - havia rumores que Viglietti tinha sofrido lesões sérias nas mãos - e sob controle policial, conseguiu falar

---

<sup>220</sup> Fernando O. Assunção era professor e folclorista uruguaio com diversas obras publicadas sobre a cultura gaucha. Entre as mais importantes *Genesis del tipo gaucho en el Río de La Plata (1957)*, *El gaucho (1963)*, *El mate (1967)*, *Orígenes de los bailes tradicionales em Uruguay (1968)*, *Pilchas Criollas (1976)*, *El gaucho, estudio sociocultural (1980)*, entre outras. Foi um dos poucos historiadores identificados pelo compromisso com a ditadura uruguaia. Nesse período, foi membro do Conselho de Estado e vice-diretor da comissão responsável pelos eventos do ano da *Orientalidad* em 1975, no marco das comemorações do sesquicentenário da independência do País.

<sup>221</sup> PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2002, pp. 201-202.



algumas palavras para o público. Sobre esse episódio, Viglietti comentou que: *fué una situación que me toco en zonas muy hondas. (...) Lo que la gente te cuenta de una experiencia sufrida no tiene nada que ver con la experiencia directa, aunque sea mínima como la mía. Uno siente que una gran cantidad de cosas pierden su importancia (...) Si bien mi prisión fue mínima, tuvo también un mínimo sello de apremio psicológico.*<sup>222</sup> Pouco tempo após sair da prisão, Viglietti partiu para a Argentina e logo depois para a França, retornando para seu país mais de dez anos depois.

As prisões também ocorriam pela militância política dos artistas e pela vinculação destes a movimentos sociais, ou mesmo pela suposta participação no MLN - Tupamaros, caso específico do poeta e cantor Aníbal Sampayo, preso em 1972. Sampayo militava nas filas do MLN Tupamaros quando foi preso e encaminhado a presídio de *Libertad*, em Montevideú. Passou mais de oito anos em *Libertad*, sofrendo o impedimento de tocar qualquer instrumento ou cantar - sua voz e sua música estavam proibidas mesmo para os amigos e pessoas íntimas.<sup>223</sup> Em 1981, o cantor foi libertado e se exilou com sua família na Suécia.

Daniel Viglietti vinculava o papel da música e sua produção ao momento crítico por que passava a sociedade uruguaia. Marca a produção artística com a realidade política e social do País, defende uma função específica do trabalho do artista - a música não poderia falar de paz, flores e amores em um momento de conflitos, balas e dores:

es cierto que en los años 60 e 70 había como una necesidad de que la cultura y, en esse caso, la canción, se comprometiera con la realidad. No hay que olvidar que había habido años de torres de marfil, cosa que ahora

<sup>222</sup> VIGLIETTI, Daniel *in*: PELLEGRINO, Guillermo. Op. cit., 2002, p. 213.

<sup>223</sup> Contraindo de certa forma essa proibição total de tocar e cantar a Sampayo, o psicólogo e professor uruguaio Walter Philips Treby, preso político de 1973 a 1984, narra, em uma compilação de contos que tratam de episódios ocorridos nos presídios de Punta Carretas, Punta Rieles e Libertad (Philips esteve preso nos três), um caso interessante de Sampayo na prisão: Sampayo era um artista famoso em todo o Uruguai e no *litoral argentino* e, mesmo na situação de preso político, tinha admiradores entre guardas e companheiros de cárcere. Certa feita, um dos guardas lhe pediu que tocasse uma de suas tantas canções. Sabendo que era uma oportunidade para dizer, em verso ou como resposta, o que pensava dos militares, aproveitou a ocasião para usar seu bom humor e picardia. Sampayo então dedicou uma música ao guarda: *Le voy a tocar en el arpa (...) la polca Tres de Febrero, que yo sé que a ustedes los pitecos les gusta*". Ao que o guarda contestou: "¿Nosotros los qué?" E Sampayo, irônico, respondeu ao desinformado militar: "*Es en guaraní. En guaraní soldado se dice piteco, australopiteco o priopiteco, según sea a caballo o de a pie*". Os presos riram com a tirada de Sampayo, enquanto o soldado olhava sem entender o chiste. Esse e outros contos podem ser encontrados em: PHILLIPPS TREBY, Walter. *Cuentos de la Picada. In: Cuadernos de la historia reciente: Uruguay, 1968-1985*. Nº 3. Ed. Banda Oriental, 2007, pp. 3-22.

se olvida. Hubo años de florcitas, mariposas, lunas y hacía falta urgencia de componer la canción con la realidad.<sup>224</sup>

Muitos dos artistas militavam desde o início da década em partidos políticos de esquerda, como Alfredo Zitarrosa, que era filiado a *Frente Izquierda de Liberación* (FIDEL) e, posteriormente, cerrou filas no *Frente Amplio*. Outros, mesmo que sem militância em partidos políticos apoiavam os movimentos sociais organizados, como o movimento estudantil e as organizações sindicais nucleadas na CNT. Participavam dos atos públicos e das manifestações contra as políticas governamentais. Também havia artistas que apoiavam abertamente ou tinham certa simpatia pela luta armada como alternativa de mudanças estruturais mais profundas. Era o caso de Daniel Viglietti,<sup>225</sup> que ideologicamente apoiava a linha de ação política a partir da luta armada e também do duo Los Olimareños que musicaram uma poesia de Idea Vilariño exaltando a atuação do movimento.<sup>226</sup> Houve também o caso específico de Aníbal Sampayo, que foi acusado de participação no MLN-Tupamaros. Ideologicamente boa parte dos artistas gravitavam no espectro da esquerda: Zitarrosa dizia que havia sido anarquista na juventude, por influência de amigos e colegas mais velhos, e depois comunista. Tanto o engajamento político como a produção artística os vinculava a todo o movimento de contestação de diversos setores da sociedade uruguaia ao mesmo tempo que os tornava alvos da censura e da repressão.

As críticas vindas de setores específicos - tanto de grupos políticos como dos meios de comunicação alinhados com determinados partidos políticos ou com o governo - também pairavam sob os artistas e seu trabalho. Não eram pressões ou cerceamento diretos das atividades artísticas por parte do Estado, mas de certa forma limitavam os cantores e desnudavam as disputas político-ideológicas que dividiam a sociedade uruguaia. Essas críticas se estendiam desde o repúdio as canções que estariam imbuídas de uma ideologia exógena, divisora da pátria, antinacional, revolucionária e desestruturadora das bases da nação, passando pelas preferências políticas dos artistas e chegando mesmo ao estilo de vida que levavam. Esses cantores “rebeldes” difundiam ideias desagregadoras, estimulavam

---

<sup>224</sup> VIGLIETTI, Daniel in PELLEGRINO, Guillermo. Op cit., 2002, p. 208.

<sup>225</sup> Viglietti tinha vínculos como o movimento *26 de Marzo*, braço político do MLN-Tupamaros, e há relatos não comprovados que afirmam que o artista, quando jovem, chegou a se apresentar para Raul Sendic para integrar as fileiras do MLN.

<sup>226</sup> Ver página 174.

o conflito social, minavam as instituições, prestando diversos desserviços à pátria e, portanto, não eram dignos de viver no País. Exemplo disso é a carta de um leitor enviada ao jornal *La Mañana*, em Abril de 1970, com o título de “*A un cantor de ideas atravesadas*” escrita e assinada sob o pseudônimo de *Martin Alambrador*, em uma clara alusão a canção “*A Desalambrar*”<sup>227</sup>, de Daniel Viglietti:

Al señor Viglietti aún le queda tiempo para reflexionar. Se enmienda, cosa que nos parece difícil, o se larga a ‘hasta otras latitudes’ en donde, seguramente lo estarán esperando con los brazos abiertos (...) El talento que se imagina tener el señor Viglietti, lo lleva, necesariamente, a sentirse distinto de la masa a la cual dirige su ‘mensaje’, pero odiaría ser uno más en medio de aquella. El señor Viglietti aspira, como todos los de su ‘escuela’, a ser un líder, pero ¡qué lástima! Le falta estilo. Conviene recordar aquello de ‘quien siembra vientos, recoge tempestades...’<sup>228</sup>

As críticas e ameaças que podiam ser veladas ou mesmo explícitas, indicavam o que os cantores deveriam e não deveriam fazer, davam opinião sobre o trabalho deles, tanto sobre a música quanto sobre o papel do músico. Mais do que isso, apontavam qual deveria ser o rol do cantor popular, o que este deveria fazer em prol da pátria, enfim, qual deveria ser sua atuação diante da sociedade civil. Assim se referia o jornal vinculado ao Partido Colorado, o diário *El Día*, ao trabalho e atuação de alguns cantores no Uruguai na nota intitulada “*Folklore o Política?*”:

Desde estas páginas, se informó hace poco lo referente a la ‘sucursal’ guevarista de Zitarrosa en Punta del Este, en cuya Claraboya Amarilla actúan muchos activistas... Anselmo Grau que proclama su credo fidelista... Los Carreteros, conjunto de notoria posición que también visitara en una oportunidad Cuba y Paraguay (no creemos que para confraternizar con el gobierno)... Nuestra actitud es muy clara: la posición ideológica del artista no debe influir para el apoyo o la censura cuando actúan exclusivamente en función de artistas. Nuestra labor crítica lo ha ratificado, por cuando hemos elogiado muchas veces a los partidos mencionados, como ahora los censuramos. Pero cuando el arte no es más que un pretexto para la prédica de doctrinas disolventes, las poblaciones y las autoridades, lo menos que pueden hacer es no servir de cómplices pasivos de sus maniobras políticas antinacionales.<sup>229</sup>

<sup>227</sup> A canção, composta e cantada por Viglietti, era entoada em manifestações populares, pelo movimento estudantil e nas mobilizações públicas. A letra, que será abordada no terceiro capítulo, trata da questão fundiária e é uma denúncia contra o latifúndio. Letra e Música de Daniel Viglietti em: *Canciones Para el Hombre Nuevo*. Selo EGREM. Cuba. 1967.

<sup>228</sup> *La Mañana*, Montevideo, Abril de 1970 in PELLEGRINO, Guillermo. Op. cit., p.203.

<sup>229</sup> *El Día*, Montevideo, 22/02/1969, in PELLEGRINO, Guillermo Op. cit., p. 202.

Sobre essa questão, o na época deputado colorado Wilson Craviotto, em seu livro *La Verdadera Historia Jamás Contada*,<sup>230</sup> obra que pretende abordar sob a perspectiva da direita – dos setores que apoiaram o golpe de Estado e sustentaram a ditadura no País - os fatos que culminaram no golpe de Estado e na ditadura civil-militar no Uruguai, assim definia o momento cultural do período: *“Parece que irrumpe en el escenario nacional una “anticultura”, que rompe con toda norma estética, para sustituir lo clásico y tradicional por lo vulgar. Todo lo vulgar se exalta y la ordinarietà va penetrando en todo”*.<sup>231</sup>

Os jornais vinculados a partidos políticos ou comprometidos com o governo também abriam espaços para fazer sua análise sobre o surgimento da música popular e sobre qual deveria ser a contribuição desta para a sociedade uruguaia. O Diário *Acción* se referia dessa forma sobre as tendências de corte *popular* no campo da cultura: *“una pequena y mundana burguesia, empleados públicos, bancarios, ejecutivos de empresas que ocultan el ensayista revolucionario, el poeta de pistola... de papel... se encuentra con el proletario y les fascina una ideología que han descubierto en Cuba formando la “Inteligencia Nacional”*.<sup>232</sup>

Além da denúncia sobre o caráter classista imbuído nas manifestações artísticas do período, a influência da Revolução Cubana sobre a sociedade e sobre a cultura “nacional” também era motivo de preocupação e repúdio. O diário *El País*, vinculado ao Partido Nacional, vai mais além em sua análise, identificando uma total “infecção” de ideologias revolucionárias estrangeiras no mundo artístico do Uruguai. Os próprios periódicos “democráticos” estariam contaminados com quadros intelectuais que opinavam sobre teatro, cinema, música, influenciando a opinião pública e se beneficiando dos jornais para difundir ideais estranhos à nação:

...la casi totalidad de los artistas nacionales... no pierden la oportunidad de denostar al sistema. El folklore, el teatro y los círculos literarios están en sus manos. El poder propagandístico que esto representa es enorme y la influencia que ejerce explotando debilidades propias del snobismo, es sumamente efectivo... ha creado una logia impenetrable, que se apoyaba en los propios diarios democráticos a través de su crítica teatral y cinematográfica, etc (...) las artes plásticas, la novela testimonial, la

<sup>230</sup> CRAVIOTTO, Wilson. *Testimonios de una Epoca. La Verdadera Historia Jamás Contada: de la Reforma Naranja al Pacto del Club Naval*. Montevideo. S/D.

<sup>231</sup> Idem, p. 127.

<sup>232</sup> *Acción*, Montevideo, 19/11/1971 in: CRAVIOTTO, Wilson. Ibid., p. 127.

poesía social utilizaban un lenguaje que convoca un fervor revolucionario frente a lo cual no se podía cerrar los ojos.<sup>233</sup>

Também se criticavam os ganhos que esses artistas tiravam de sua música. Era uma forma de desqualificar o discurso social e político presente nas canções e nas posições dos artistas, de buscar contradições entre o que os cantores propunham e a vida que levavam, as condições socioeconômicas em que viviam em comparação com os setores menos favorecidos da sociedade a quem as músicas se dirigiam ou se referiam. *“En el campo musical se destacaba en esa línea “revolucionaria” el canto de “protesta”. En algunas de ellas, y como ejemplo, el patrón se presenta un déspota explotador, el contrabandista es siempre un pobre muerto de hambre. Resultaba, no obstante que las canciones de “protesta” eran muy buen negocio para quienes las practicaban y usufructuaban de ganancias importantes”*.<sup>234</sup>

Além da crítica ao estilo de vida que levavam os artistas, denunciavam a ideologização da cultura e o controle da esquerda sobre as manifestações artísticas. Devido ao controle e a pressão que exerciam alguns grupos sobre os meios de comunicação, artistas com outra posição política eram relegados, não tinham oportunidades de se apresentarem ao público ou terem suas obras divulgadas:

Los juglares modernos andaban en autos modernos, vivían en lujosas casas, paraban en hoteles de ejecutivos y cobraban en dólares por sus actuaciones y creaciones. Sólo aparece como reacción la zamba “Disculpe” de autoría de Hugo Ferrari, donde se quitaba validez a la protesta, y se criticaba a los uruguayos, que renegaban de su tierra. Por su éxito popular se presionó a las radios para que no pasaran esa pieza, al punto que hoy poca gente se acuerda de ella.<sup>235</sup>

O exemplo de canção acima citado, no entanto, se insere dentro da tentativa de criar um novo movimento musical em substituição ao cancionero da década de 1960, já censurado nesse período. Também pode ser compreendido com um esforço da ditadura para

---

<sup>233</sup> *El País*, Montevideo, 09/06/1969 in: CRAVIOTTO, Wilson. *Ibid.*, p. 127.

<sup>234</sup> *Idem*, p.128.

<sup>235</sup> *Idem*, p.128.

apresentar alternativas aos “subversivos” da década anterior, promovendo um novo marco artístico e cultural para o “novo” Uruguai que surgia.

Após o golpe, a ditadura buscou fomentar novos intérpretes populares, através dos meios de comunicação e de eventos e festas que não tivessem qualquer vínculo com o movimento artístico musical anterior, que estava expressamente censurado. Novos grupos e cantores eram patrocinados direta ou indiretamente pelos programas culturais governamentais, desde que se enquadrassem dentro das propostas consideradas adequadas. Dessa forma, valorizavam-se temáticas e canções que reiterassem o amor e o respeito à pátria, a paz e a união das classes em torno da nação e criticassem as mensagens desagregadoras e desestabilizadoras da ordem presentes nas canções da década anterior. Tais propostas, no entanto, foram pouco assimiladas pela sociedade, seja pela qualidade discutível dos intérpretes, seja pelo fato de que tais grupos tinham suporte oficial do governo. Entre os mais notórios exemplos temos o disco “*Disculpe*”, do grupo Los Nocheros, bem com os discos produzidos para o ano da *Orientalidad* no Uruguai, com Jorge Villalba y los Boyeros, José María da Rosa, Carlos López Terra, Rubí Castillo, dentre outros. A *zamba* “*Disculpe*” talvez tenha sido a canção símbolo dessa proposta:<sup>236</sup>

Disculpe si no entiende lo que canto,  
tal vez hablamos lenguas diferentes.

Usted reniega siempre de estos pagos y yo  
y yo quiero y admiro a nuestra gente,  
usted reniega siempre de estos pagos y yo  
y yo quiero y admiro a nuestra gente.

Usted siempre derrocha madrugadas  
hablando de los cielos de otras tierras,  
en cambio yo comienzo mi jornada  
contento de estar bajo estas estrellas.

Disculpe si no me entiende,  
Disculpe si no lo entiendo.

Usted habla por boca de otra gente y yo  
y yo soy solo el eco de mi pueblo.

Disculpe si lo digo a mi manera,  
usted siembra rencor y yo esperanza,  
usted envidia de otro su bandera,  
y yo adoro un sol y nueve franjas."

<sup>236</sup> Letra e música composta pelo escritor e músico uruguayo Hugo Ferrari em 1973 e gravado pelo conjunto uruguaio, Los Nocheros, em 29 de maio de 1974 nos estudios do selo Sondor.

Yo soy como el hornero y me retobo,  
mi patria es mi nido y la defiendo,  
en cambio ustedes son como los tordos,  
que quieren empollar en nido ajeno.

Segundo Tabaré Petronio, essas novas propostas musicais “venderam bem”, mas não tiveram adesão massiva da sociedade uruguaia. O objetivo, segundo ele, era apagar da memória coletiva os cantores de protesto da década de 1960.<sup>237</sup> O contraditório, segundo Aldo Marchesi, é que ao mesmo tempo em que censurava as canções e os artistas dos anos 60 e questionava seu compromisso político, a ditadura se sentia identificada por suas propostas estéticas.<sup>238</sup> O exemplo mais claro foi a canção *A Don José*, homenagem a José Artigas, que havia sido composta por um professor expurgado pela ditadura, Ruben Lena, e gravado por um duo exilado, Los Olimareños, e que era reproduzida em eventos promovidos ou apoiados pela ditadura. Grande ironia, no dia do golpe, em 27 de junho de 1973, por cadeia nacional, os militares leram o decreto que anunciava a dissolução das câmaras legislativas e as restrições à sociedade civil usando como fundo musical do comunicado a canção de Lena.

De todos os modos, a tentativa oficial de promover essa nova proposta não só teve pouca adesão como foi ineficiente para influenciar as novas gerações de músicas e artistas uruguaiois que retomaram, absorveram, a produção musical dos anos 60 e criaram novas propostas musicais num movimento amplo que ficou conhecido como Canto Popular na década de 1980.

Sobre a questão dos ganhos de um artista com seu trabalho Alfredo Zitarrosa ironizava quem criticava os artistas pela possibilidade de enriquecer com sua arte. Para estes era contraditório ou no mínimo incompatível que cantores com uma determinada posição político ideológica como Zitarrosa tivessem ganhos relativamente consideráveis com sua música:

A mí nunca me perdonaron nada. Tampoco los que criticaban la Claraboya Amarilla diciendo que Zitarrosa regenteaba una boite exclusiva para millonarios. En Uruguay se aprecian los genios cuando se mueren de hambre; luego, todos lloran en su tumba y asunto concluido... Yo no

<sup>237</sup> Artigo digital de Tabaré Petronio Arapi: *La resistência cantada a la dictadura*. Em <http://www.laondadigital.com/LaOnda/LaOnda/101-200/142/a3.htm> acessado em 23/08/2010.

<sup>238</sup> MARCHESI, Aldo. *Los caminos culturales del consenso autoritário durante la dictadura*. In: *La dictadura Cívico-Militar: Uruguay: 1973-1985*. Montevideo: Banda Oriental, 2009, p. 366.

estaba atado con nadie. Mi primer deber sigue siendo cantar. Además estaba comprometido con cuarenta artistas que me siguieron en Claraboya Amarilla, un negocio tan redondo que todavía debo tres millones de pesos. La única manera de salir de esa situación era cantando en Punta del Este.<sup>239</sup>

Era imperdoável que estes artistas criticassem as elites, mas ao mesmo tempo tirassem seus ganhos apresentando-se para *milionários*, quase uma traição de classe. E muitos assim eram considerados – traidores da pátria, dos valores da nação, das instituições, da moral estabelecida.

Mas se não se pode atribuir à ação direta do governo a essas formas de cerceamento das atividades artísticas, pode-se relacionar as mesmas ao momento de profunda cisão político-ideológica da sociedade uruguaia. Um momento em que era necessária uma tomada de posição, uma postura definida sobre os rumos do País. Essa tomada de posição também determinava o próprio trabalho, a produção de quem as assumia e produzia consequências muitas vezes inesperadas. Nesse sentido, os artistas comprometidos com a música popular e com os problemas de seu tempo, ao tomar posição, também assumiam papel específico no conflito e sofriam crescente pressão de setores muitas vezes identificados com o governo. Com tal postura engajada e militante o mundo artístico, e especialmente os cantores da música popular, sofreram com a repressão estatal: foram cerceados em suas atividades profissionais, em sua produção musical, na imprensa, na rádio ou televisão, e também sofreram pressões e ameaças de caráter pessoal. Foram censurados, presos, detidos, alguns torturados, e muitos tiveram que partir para o exílio.

Com a censura aplicada aos artistas, ocorreu a impossibilidade destes se apresentarem, tocarem, ou gravarem músicas em seu país. Muitos foram obrigados a pedir asilo em outros países, tanto por questões profissionais, já que não podiam trabalhar, como por problemas políticos diretos com os governos, envolvendo muitas vezes a própria integridade física dos artistas. O exílio forçado, antes de ser uma opção, passava a ser a única alternativa possível para boa parte dos músicos e cantores populares.

No Uruguai, o exílio dos cantores se iniciou durante o governo de Juan Maria Bordaberry quando a censura, as prisões e as pressões sobre os artistas se tornaram insuportáveis. Primeiro foi Viglietti, que partiu para a Argentina em 1973, seguindo depois para França, depois o duo Los Olimareños - Bráulio Lopez e José Luis Guerra - que em

---

<sup>239</sup>Entrevista de Alfredo Zitarrosa ao periódico *Siete Días*, de Buenos Aires, S/D. ERRO. Op cit., 2005, p. 75.



1974, após o golpe de Estado, partiram para o exílio. Um dos últimos cantores a deixar o País foi Zitarrosa, que partiu para Buenos Aires no dia 09 de fevereiro 1976, em um exílio que durara segundo o próprio Zitarrosa *“ocho años, un mes, tres semanas, y un día”*.

Esses artistas passam então a recorrer a vários países e a se apresentar em festivais e recitais de música em diversas partes do mundo. Gravaram discos, promoveram seus trabalhos e militaram em diversos movimentos internacionais de luta pelos direitos humanos e de denúncia contra as ditaduras latino-americanas. Essa pode ser considerada uma característica contraditória da repressão no que se refere ao exílio: o reconhecimento internacional dos artistas. Impossibilitados de trabalhar em seus países, muitos artistas se exilaram na Europa, no México, na Venezuela, e passaram a divulgar seu trabalho ao mesmo tempo em que denunciavam os governos de seus países e o que estava ocorrendo nestes. Além disso, esse exílio forçado proporcionou o contato com outros artistas promovendo encontros, trabalhos e um intercâmbio de ideias, informações e de propostas artísticas e musicais muito significativos. Como afirmava Viglietti *“ha habido muchos encuentros en el concierto circular. Uno, de cuerpo múltiple, que es la masa de compañeros que ha participado en la organización de recitales, actos, festivales y todas esas formas de oír juntos que nos hemos inventado los humanos (...). En esta creatividad, a los uruguayos y latinoamericanos se sumó el aporte generoso de todos los pueblos que nos han ido ayudando a difundir lo que nos pasa y también lo que cantamos.”*<sup>240</sup>

Logicamente que esse exílio forçado, muitas vezes adiado, como no caso de Zitarrosa que só saiu do País em 1976, deixou marcas profundas nesses artistas. O próprio Zitarrosa, apesar de seguir apresentando-se com regularidade para grandes audiências no México, na Venezuela e na Espanha, para citar três países que o acolheram durante seu exílio, pouco conseguiu produzir de novo, tampouco pôde compor ou criar novas canções.<sup>241</sup>

<sup>240</sup> PELLEGRINO, Guillermo. Op. cit., p. 219.

<sup>241</sup> O exílio calou tão fundo em Zitarrosa que até se atribui a isso uma possível tentativa de suicídio na cidade de La Habana, Cuba, em novembro de 1982, quando participava de um festival de música. Na ocasião, Zitarrosa teria se ferido com um objeto cortante na parte inferior do antebraço esquerdo em um momento em que se encontrava só em seu camarim. Eduardo Erro, na biografia de Zitarrosa, assim comenta esse fato: *“En ese momento no estaba acompañado, por lo que en definitiva no hay sino conjeturas de que pudo haber sido un intento de autoeliminación (...). Pese a todo aquí detallado sobre ese punto, lo que sí se puede asegurar, por lo menos quienes conocieron a fondo y quienes hemos estudiado muy en serio no solamente su obra sino también su vida, es que por sobre todas las cosas Alfredo Zitarrosa era un gran Humanista.”* Ver ERRO, Eduardo. Op. cit., 146.

Outra questão importante que atingia os exilados era que muitos não tinham documentação - passaporte ou carteira de identidade - e tampouco podiam solicitar esses documentos nas embaixadas uruguaias dos países em que se encontravam, já que o governo uruguaio negava esse tipo de documentação a determinadas pessoas. Vários artistas não podiam retirar passaporte e terminavam por utilizar-se de documentos concedidos pelos países que os abrigavam, caso de Zitarrosa que, em 1982, após percorrer diversos países, tinha uma carteira de identidade argentina, um título de viagem espanhol, um passaporte venezuelano e um passaporte de emergência mexicano.<sup>242</sup> Sua cidadania uruguaia, no entanto, lhe era negada. Este pode ser considerado outro exemplo de como o Estado agia em relação aos exilados políticos: procurava limitar sua circulação no exterior, e mais grave, negava a nacionalidade destes indivíduos, estes não existiam, sua pátria lhes era negada.

A repressão, contraditoriamente, produziu um paradoxo: proibidos em seu País, os cantores de música popular passaram a divulgar seu trabalho no exterior e denunciar nos meios de comunicação internacionais as ditaduras latino-americanas. Outra contradição é que a própria repressão do Estado promoveu a politização da música popular e de seus agentes. Assim, ficava evidente a relação existente entre a música popular e o momento social, político e cultural do período:

“Para entender su real significado, es imprescindible adentrarse en las especiales circunstancias de un Uruguay también atípico desde los primeros años de la década del setenta (...) Mucho se ha hablado de su politización, sobre todo por el lado de los detractores de la corriente. Es cierto que creció, sí, en un momento particularmente difícil, y que quizá su público de partida fue aquel que más cercenada tenía sus aspiraciones políticas. Pero la mayor politización de Canto Popular Uruguayo ha brotado, precisamente de fuera: lo politizaron las prohibiciones (...), Lo politizaron quienes le cierran sus puertas (...) Y lo politizaron los mediocres de siempre, que recurren al clásico expediente de encasillar al rival valioso para allanar un camino que no pueden hacer por sí solos.”<sup>243</sup>

Mas talvez a maior contradição seja que estes artistas conseguiram extrapolar a dimensão social, política ou mesmo ideológica de sua produção. As possíveis intencionalidades da música, do papel social e político do cantor e de como esses elementos

<sup>242</sup> ERRO, Eduardo. *Ibid.*, p. 139.

<sup>243</sup> FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar, 1983, pp. 18-19.

incidiam sobre seu labor eram aspectos levados em consideração pelo público, mas pode-se apreender também que a popularidade e o reconhecimento destes ia muito além de suas intenções estéticas e posturas políticas ou de como estas pretendiam que sua música fosse entendida:

Una de las constantes de aquel período no sólo fue la atención con la que se atendió a los cantautores, sino justamente la proliferación de los mismos y las distintas formas artísticas de transmitir opiniones [...]. Apesar de la estrecha relación entre lo público y lo privado, se puede afirmar que en aquella época la mayor parte de los artistas hablaban de lo social. Tenían una actitud que los empujaba a actuar 'hacia afuera' [...]. Los cantautores comprometidos con la resistencia al régimen no sólo eran escuchados por los luchadores sociales; ya fuera como moda o como grieta que se abre en cualquier pared del sistema, llegaban a todos los rincones y oídos del país<sup>244</sup>

A música extrapolava os limites impostos pela repressão do Estado e, apesar de proibida, não saiu dos corações e mentes da sociedade uruguaia, mesmo que não tivesse o mesmo significado para todos os uruguaiois.

*Por qué será que el sargento  
silba Viglietti*

*Por qué será que el cabo  
Tararea Olimareños*

*Por qué será que el soldado  
Canta Zitarrosa*

*Por qué será que tienen  
Mierda en la cabeza.*<sup>245</sup>

<sup>244</sup> VESCOSI. 2001, p. 446.

<sup>245</sup> Poema anônimo escrito por preso político na penitenciária de *Libertad* - da série de poemas de presos da ditadura uruguaia recolhidos e compilados por Eduardo Galeano nas prisões de *Libertad* e *Punta de Rieles*. Viglietti e Galeano se apresentaram em recitais juntos mais de uma vez durante o exílio, divulgando os poemas dos presos políticos. O livro com os poemas foi editado pelo *Grupo de Madres y Procesados por la Justicia Militar*. Os textos curtos eram escritos, por exemplo, em folhas de papel para cigarros, que podiam ser escondidos e passados com mais facilidade. Entre os poemas editados se encontra o acima citado. Ver PELLEGRINO, Op. cit., 2002, p. 221.

### **3. PAPEL CONTRA BALA NO PUEDE SERVIR, CANCIÓN DESARMADA NO ENFRENTA FUSIL - TEMÁTICAS E LETRAS DAS CANÇÕES DE DANIEL VIGLIETTI**

*La poesía es un arma cargada de futuro*  
Gabriel Celaya

O presente capítulo tem por objetivo principal a análise do cancionero dos artistas referidos anteriormente, a saber, das canções gravadas pelos artistas no período proposto dessa investigação. Para realização dessa análise foram consideradas as canções gravadas por Daniel Viglietti no Uruguai, de 1965 a 1973, levando em consideração para essa escolha as premissas referentes à caracterização da música popular na época e ao artista referido anteriormente como de importância fundamental para o crescimento, divulgação e conformação do cancionero uruguaio na década de 1960.

Essa escolha, deliberada, atende a alguns dos objetivos do trabalho, principalmente referente à apreensão de certas características da música popular uruguaia da década de 1960. A escolha também atende a outra premissa do estudo que busca estabelecer uma relação entre a produção artístico-musical uruguaia com a polarização político e social do país e, portanto, com o processo de politização, ou de tomada de posição dos artistas diante dos problemas prementes de sua sociedade. Nesse caso, dois aspectos são importantes: o primeiro diz respeito a atuação profissional do artista citado e sua vinculação com aspectos políticos e sociais, bem como as implicações da formação de cada um no seu fazer artístico. Sobre isso, no capítulo anterior, foi realizado um breve ensaio sobre o processo e a vinculação do artista - entendido como intelectual - nas questões consideradas prementes em sua sociedade e como sujeito e agente transformador dessa sociedade. O segundo aspecto trata dos propósitos da criação artística - dessa forma, o que se busca no presente capítulo é apreender esse processo de vinculação do artista sua produção e a sociedade a partir do que um sujeito - no caso o artista - produz, ou seja, sua produção musical.

A intenção deste capítulo atende, sobretudo, a esse último aspecto. Para isso foi realizada a análise das canções, e a partir disso, as mesmas foram elencadas por temáticas. Tais temáticas foram definidas com a audição sistemática da série de canções, em que se procurou estabelecer certos elementos presentes nas letras das mesmas. Dessa forma, foram arroladas quatro temáticas principais, compondo um mosaico de temas e elementos

possíveis de analisar a partir da interpretação das canções. Cada temática, por sua vez, obedeceu aos seguintes critérios:

1. Reiteração de elementos comuns observados nas canções.
2. Possibilidade de percepção de tais elementos em mais de uma canção e em mais de um artista.
3. Possibilidade de relação entre as temáticas, configurando eixos de temas que se entrecruzam nas canções.

Portanto, as canções foram analisadas, interpretadas, separadas e catalogadas por temas considerados relevantes para a pesquisa. De acordo com essa classificação, levando em conta os critérios para a análise, foram escolhidas 16 canções para serem analisadas nesse trabalho. Essas foram selecionadas por serem, a partir dos critérios expostos, as canções que possuem os elementos característicos adequados aos temas propostos. Não obstante, as demais canções catalogadas permitiram definir com mais precisão a classificação por temáticas. Sendo assim, de um universo de 63 canções gravadas por Viglietti no período de 1965 a 1973, foram escolhidas 16 para análise textual interpretativa.

A análise interpretativa foi feita em dois momentos: o primeiro, de escuta das canções selecionadas. O segundo de leitura das letras das canções. Esses dois momentos foram importantes para delimitar os possíveis temas para a classificação das canções. Por fim, foi realizado um terceiro momento de audição e leitura das canções para posterior análise textual. Pelo que foi exposto, fica já explicitado a escolha metodológica para analisar, classificar e interpretar as canções. Sobre esse último aspecto - o da interpretação textual - algumas considerações devem ser feitas.

### 3.1 *Escutando, cantado e interpretando a canção - análise teórica sobre a canção política - Temáticas*

Ao tratar as canções - durante a audição e leitura e a posterior organização e catalogação, algumas temáticas foram elencadas. Numa primeira leitura foram definidos os temas que mais chamavam atenção e apareciam nas canções. Depois dessa fase inicial, foi possível definir “grandes” temáticas - que podem ser encontradas em boa parte das canções analisadas - e classificar as canções dentro destes eixos temáticos.

Por tema se entende assuntos que podem ser identificados nas canções, seja como ideia central ou secundária nos textos. Os temas, apesar da subjetividade da escolha, foram definidos de acordo com uma classificação que contemplasse as preocupações da pesquisa no que se refere ao caráter ou conteúdo social e político que ditas canções poderiam expressar, ou o conjunto de ideias que as canções exprimiriam.

Abaixo segue um quadro com os eixos temáticos definidos e o número de canções classificadas por sua inserção nesses temas que estavam na pauta dos debates dos movimentos sociais, partidos políticos, sindicatos, agremiações estudantis no Uruguai e de forma geral, na América Latina.<sup>246</sup>

<b>TEMÁTICAS</b>	<b>Nº DE CANÇÕES QUE APRESENTAM AS TEMÁTICAS ASSINALADAS</b>
1. ANTIIMPERIALISMO	3
2. HOMEM NOVO, GUERRILHA, REVOLUÇÃO	11
3. QUESTÃO FUNDIÁRIA, TRABALHADORES RURAIS	13
4. MOVIMENTOS SOCIAIS, TIPOS MARGINAIS, ESTUDANTES	5
5. FORÇAS ARMADAS	4

Importante ressaltar que muitas dessas temáticas entrecruzam-se nas canções, sendo assim, uma canção pode ter um tema principal e outro(s) secundário(s). No quadro acima, cada canção pode estar vinculada a mais de uma temática, pois delimitar uma canção a apenas uma temática não seria condizente com as possibilidades de interpretação e análise das canções, bem como de sua classificação. Assim, uma canção pode estar enumerada em

<sup>246</sup> A relação das canções analisadas e o entrecruzamento das temáticas se encontram em anexo.

mais de uma temática. Para cada tema, foi escolhida pelo menos uma canção para análise textual e considerações pertinentes.

### 3.1.1 Principais temáticas arroladas nas canções De Viglietti

Foram delimitados quatro grandes eixos temáticos, que abarcam os subtemas acima expostos:

1. Temática anti-imperialista associada a exploração dos povos (trabalho) e das riquezas da América latina.
2. Temática antioligárquica associada a reforma agrária, luta e organização do trabalhadores rurais e exploração e miséria no campo.
3. Movimentos sociais, estudantil, pobreza associada a exploração, luta social, repressão, pobreza, condições precárias de vida e trabalho, párias sociais.
4. Temática da revolução associada a guerrilha, homem novo e Che Guevara, crença no porvir e papel das Forças Armadas.

### **3.2 *¿Quien los llamó? Antiimperialismo no cancionero de Daniel Viglietti:***

O antiimperialismo da década de 1960 na América Latina estava relacionado tanto ao papel das potências ocidentais, vistas como exploradoras dos recursos naturais e humanos do continente, como pelo nacionalismo existente nesses países. A isso se vincula uma percepção de comunhão continental que uniria os povos latino-americanos em torno dos mesmos objetivos e na resolução dos problemas comuns, em que o processo revolucionário cubano e a campanha de Che Guevara pela revolução continental calaram fundo entre os que acreditavam em um futuro distinto para a América Latina.

Não se pode olvidar a importância da América Latina em um contexto de Guerra Fria, no âmbito econômico e geopolítico. A região era estratégica para os interesses Estadunidenses, e para manter sua hegemonia passava por acordos diplomáticos e fortes investimentos na região. A Aliança para o Progresso (ALPRO), programa de auxílio econômico e social dos EUA para a América Latina, havia sido criada em 1961 na perspectiva de desenvolver a região a partir de investimentos realizados em áreas estratégicas, como educação, saúde, transporte, energia.

Por outra parte havia a importância militar da região e o perigo que o exemplo cubano fosse seguido por outros países. O Tratado Interamericano de Assistência Recíproca (TIAR), assinado pelos países do continente em 1947, definia as ações de defesa e controle militar da região através de auxílios mútuos em caso de ataques. Portanto, duas premissas - ambas orientadas pelo anticomunismo característico do período da Guerra Fria - norteavam as ações dos baluartes da liberdade e da democracia no ocidente:

1. O controle econômico e político do continente, visto como área de influência estadunidense.
2. As políticas de contrainsurgência, mapeando e combatendo os movimentos entendidos como perigosos para a manutenção do controle continental por parte da potência estadunidense.

O sustentáculo ideológico dessas premissas estava fundamentado pela Doutrina de Segurança Nacional, que constituía o corpo doutrinário elaborado para legitimar a execução dos objetivos acima descritos. Durante as décadas de 1950 e 1960, a DSN serviu como corpo doutrinário básico na formação dos quadros militares das forças armadas continentais, orientando os planos curriculares das escolas formadoras desses quadros, como a Escola das Américas, no Panamá, e os programas de treinamento e ação contrainsurgente levados a cabo pela CIA. Como exemplo dessas ações no continente, pode-se apontar o ataque de forças contrarrevolucionárias cubanas treinadas e coordenadas pelo serviço secreto estadunidense em Playa Girón, Cuba, em 1961. Também se pode citar a participação do CIA e da diplomacia dos EUA na articulação do golpe de Estado no Brasil (Operação Brother Sam), em 1964; no financiamento de grupos de oposição ao



governo da Unidad Popular no Chile, a partir de 1971; no treinamento de quadros policiais para perseguir, capturar, interrogar e eliminar opositores dos regimes autoritários em formação, como no caso do agente secreto estadunidense Dan Mitrione, sequestrado e executado no Uruguai pela guerrilha do MLN-Tupamaros em julho de 1970.

A presença militar, direta ou indiretamente dos EUA, cresceu significativamente, seja em intervenções seja treinando, formando e doutrinando quadros policiais e militares para atuarem em seus respectivos países. A atuação visava combater as guerrilhas e movimentos insurgentes, bem como controlar movimentos sociais e organizações sindicais “rebeldes”.

A temática do anti-imperialismo presente nas canções denuncia a influência econômica e do poderio militar das potências ocidentais no denominado Terceiro Mundo. O imperialismo era entendido como uma das causas dos problemas econômicos e sociais dos países pobres – e essa pobreza se perpetuava devido à presença imperialista nesses países. Acabar com esse quadro secular de miséria significava romper com a influência das potências e possibilitar a maioria da população a escolha por novas alternativas de organização política e social. O socialismo estaria entre essas possibilidades de mudança e de ruptura com a dominação das potências capitalistas. A luta contra o imperialismo, sob essa perspectiva, era de todos os povos explorados, em todas as partes do mundo.

A canção *Dinh hung- juglar*<sup>247</sup> aborda criticamente a presença militar estadunidense e a interferência dos EUA no Vietnã:

*Te contaré una historia amarga o más.  
Te la canto por eso y qué caray.  
Era Van-Ding, la aldea allá en Vietnam.  
Era, digo, una escuela, no digo más.  
Vinieron por el aire, vuelo mortal.  
Quedó sólo un cuaderno, no digo más.  
Firmaba sus poemas “Dinh-Hung, juglar”.  
Tenía trece años, no tuvo más.  
Y esa es una de tantas allá en Vietnam.  
Ahora olvida, si puedes, olvídala.*

---

<sup>247</sup> Canção: Dinh hung, juglar; Álbum: Canciones chuecas; Selo: Orfeo; Gênero: chamarrita; País: Uruguai; Ano: 1971; Autor: Daniel Vglietti.

A canção convida o ouvinte a escutar uma história amarga e triste de um menino vietnamita que escrevia poemas em seu caderno escolar. Sua aldeia, uma das tantas atacadas durante a guerra do Vietnã, foi bombardeada e sua escola, destruída. O que sobrou? O caderno do menino, nada mais precisa dizer o autor. No caderno, os poemas do jovem *juglar*<sup>248</sup> sobraram como testemunha do ataque aéreo ao povoado. Após contar a história, o autor incita o ouvinte a esquecer a história contada – *ahora olvídala, si puedes* - Haveria como esquecer?

O desafio proposto seria uma forma de lembrar que a guerra atingia, sobretudo, as populações desfavorecidas, os inocentes. Reforçava o caráter de denúncia de um conflito que matava centenas de milhares de civis em nome da defesa de conceitos e ideias como liberdade e democracia. Liberdade e democracia que estes, supostamente os beneficiários de tais ideais, eram, na verdade, suas vítimas. O protesto contra o conflito no Vietnã e a presença militar dos EUA no sudeste asiático ampliava a denúncia contra o imperialismo estadunidense e suas políticas de combate tanto ao comunismo como às lutas nacionalistas de caráter popular.

A crítica da influência econômica estadunidense e do capital internacional no continente são dois elementos característicos do anti-imperialismo latino-americano que remontam ao período anterior à Guerra Fria. O poema *Cantaliso en un bar*,<sup>249</sup> do poeta cubano Nicolas Guillén, foi publicado em 1937 e musicado por Viglietti em 1971, no álbum *Canciones Chuecas*:

*Los turistas en el bar: Cantaliso, su guitarra,  
y un son que comienza a andar.  
No me paguen porque cante  
lo que nos les cantaré;  
ahora tendrán que escucharme  
todo lo que antes callé.  
¿Quién los llamó?  
Gasten su plata, beban su alcohol,*

---

<sup>248</sup> *Juglar*, ou jogral em português, é uma denominação para artistas populares que remonta ao período medieval na Europa, sobretudo na península Ibérica. Tocavam instrumentos, cantavam, contavam histórias, declamavam poemas. De extração humilde, os *juglares* apresentavam-se nas aldeias medievais entretendo as populações.

<sup>249</sup> Canção: *Cantaliso en un bar*; Álbum: *Canciones Chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1971; poesia: Nicolas Guillén; música: Daniel Viglietti.

*cómprense un güiro<sup>250</sup>,  
pero a mí no,pero a mí no,pero a mí no.*

Cantaliso,<sup>251</sup> artista popular, canta para os turistas sua música, seu *son*,<sup>252</sup> advertindo aos presentes que não irá cantar o que os estrangeiros gostariam de ouvir, mas sim o que ele havia calado. Pergunta quem os chamou para aquele lugar, qual motivação dessas pessoas para estarem ali – serão as praias, o clima cálido, os cassinos, as casas de espetáculo, a gastronomia local? O artista exorta os turistas a gastarem seu dinheiro com álcool e *souvenires*. Seu canto, no entanto, não está à venda, é canto livre e não se compra por um punhado de dólares, não é subserviente, é seu trabalho, vive da música, mas não se subordina ao capital. O artista que não negocia seu trabalho nem suas ideias em troca de compensação financeira – *comprese um guiro, pero a mi no* - que não canta por cantar nem muda seu trabalho para se adaptar as exigências - *no me paguen porque cante lo que nos les cantaré*.

*Todos estos yanquis rojos son hijos de un camarón,  
y los parió una botella, una botella de ron.  
¿Quién los llamó?  
Ustedes viven, me muero yo,  
comen y beben, pero yo no,  
pero yo no, pero yo no.  
Aunque soy un pobre negro, sé que el mundo no anda bien;  
¡ay, yo conozco a un mecánico que lo puede componer!*

<sup>250</sup> O *güiro* é um instrumento musical muito utilizado em Cuba.

<sup>251</sup> Cantaliso é personagem de uma série de poesias do poeta cubano Nicolas Guillén (1902-1989). O protagonista é um artista pobre que se apresenta para os turistas que visitam a ilha caribenha atrás de diversão. Cantaliso é a representação do trabalhador cubano que vive do turismo, mas, ao invés de cantar e tocar para “inglês ver”, usa seu violão e sua voz para mostrar a Cuba que os *gringos* desconhecem. Guillén critica através de Cantaliso a presença estrangeira na Ilha e as conseqüências do imperialismo: *José Ramón Cantaliso, ¡canta liso!, canta liso, José Ramón. /Duro espinazo insumiso:por eso es que canta iso José Ramón Cantaliso, José Ramón./ En bares, bachas, bachatas, a los turistas a gatas, y a los nativos también, a todos, el son preciso/ José Ramón Cantaliso, les canta liso, muy liso, para que lo entiendan bien./ Voz de cancerosa entraña. humo de solar y caña, que es nube prieta después:/ son de guitarra madura, cuya cuerda ronca y dura, no se enreda en la cintura, ni prende fuego en los pies./ El sabe que no hay trabajo, que el pobre se pudre abajo. y que tras tanto luchar, el que no perdió el resuello, o tiene en la frente un sello, o está con el agua al cuello sin poderlo remediar./ Por eso de fiesta en fiesta, con su guitarra protesta, que es su corazón también/ y a todos el son preciso, José Ramón Cantaliso les canta liso, muy liso,para que lo entiendan bien.* Poema de Nicolas Guillén publicado na obra *Cantos para Soldados y Sones para Turistas*. México: Masas, 1937.

<sup>252</sup> O *son* é um gênero musical cubano, com influência rítmica africana e ibérica, oriundo da região oriental da Ilha, e seu surgimento remonta ao século XVIII. Inicialmente vinculado aos bailes populares de carnaval da região citada, o *son* se difundiu para outras partes de Cuba, chegando na cidade de La Havana no ano de 1909 por soldados do exército permanente, durante a ocupação militar estadunidense. A partir do *son* outras variantes se desenvolveram em Cuba como a *guajira*, o *bolero*, a *salsa* e o *cha-cha-cha*.

*¿Quién los llamó?  
 Cuando regresen a Nueva York,  
 mándenme pobres como soy yo,  
 como soy yo, como soy yo.  
 A ellos les daré la mano y con ellos cantaré,  
 porque el canto que ellos saben es el mismo que yo sé.*

Viglietti, assim como Guillén, reconhece a importância social do artista popular, concebem de forma semelhante sua função de cantar e escrever. Há, acreditam ambos, entre o artista e seu público, entre a arte e a sociedade, produzida por esta e/ou a partir desta, uma relação de compromisso. Compromisso social e político que envolve os artistas com sua sociedade e com os problemas desta.

Lembra também que a pobreza de uns é inversamente proporcional a riqueza de outros - *ustedes viven, me muero yo, comen y beben, pero yo no* – o poema aponta para as contradições inerentes da exploração capitalista – no caso cubano, os estrangeiros que gastam seu capital na mesma proporção que os cubanos pobres pouco ou nada tem. Viglietti, ao musicar o poema de Guillén, escrito em 1937, retoma a questão da presença estadunidense e dos interesses econômicos da potência no continente e especificamente em Cuba<sup>253</sup> – *quien los llamó?*, pergunta. Mesmo inquirindo quem chamou estes *yanquis rojos hijos de un camarón*, o poeta se identifica com os pobres estadunidenses - *cuando regresen a Nueva York, mándenme pobres como soy yo*. Com eles uniria o cantor popular, um canto comum que ambos conhecem e se identificam - *a ellos les daré la mano, y con ellos cantaré, porque el canto que ellos saben es el mismo que yo sé* -, a consciência que a mesma pobreza atinge o cubano, o estadunidense, e que esta condição une os dois numa mesma luta.

Na crítica ao imperialismo, Viglietti recorda em suas canções a presença secular das potências no continente, desde a conquista e colonização ibérica, a partir do século XVI, passando pela influência do capital financeiro inglês, no século XIX, e dos EUA, no século XX. Atribui a exploração das sociedades latino-americanas a essa condição, mas adverte que a história está para ser transformada pelos povos americanos:

---

<sup>253</sup> A presença dos EUA em Cuba se iniciou com a Guerra Hispano Americana, quando tropas estadunidenses sitiaram Cuba, em 1898. Os EUA exigiram a independência de Cuba, Porto Rico, Guam e Filipinas, antigas colônias espanholas, marcando sua influência no Caribe e no Pacífico. Cuba se tornou protetorado dos EUA, que incluíram na constituição cubana a Emenda Platt. Pela emenda, os EUA poderiam intervir na Ilha, além de instalarem uma base militar em Guantánamo.

*España, Inglaterra, también Portugal,  
y ahora es a los yanquis que les toca actuar.  
Llevamos ya dos siglos trabajando al sol,  
no haciendo otra cosa que cambiar patrón.  
América Latina ya lo está gritando,  
es la liberación la que se va acercando  
pues hay en nuestros pueblos una inmensa fe,  
la senda está trazada, nos la mostró el Che.*

A canção faz uma denúncia da exploração secular sofrida pela América Latina desde a conquista, exploração e colonização do continente pelos europeus. Enumerando os “patrões” que mandaram nestas terras: primeiro as metrópoles coloniais ibéricas - Espanha e Portugal - e depois as potências capitalistas - Inglaterra e EUA - a canção afirma que chegou o momento dos povos latino-americanos tomarem as rédeas de seu destino. Destino que possui um caminho traçado, definido e mostrado por Che - a luta revolucionária continental. Seria este o caminho para estancar a exploração das riquezas - cobre, petróleo, prata - e a escravização das populações latino-americanas.

*Vamos a nuestras minas a sacar nuestro cobre,  
vamos a nuestros pozos a sacar petróleo,  
demos nuestro sudor para sacar plata y estaño  
seguiremos esclavos al cabo del año.  
Trabajemos la tierra con tenacidad  
pa' que el patrón engorde con felicidad.  
Riquezas naturales no son para ti,  
son para mayor gloria de la United Fruit<sup>254</sup>.*

O autor reforça o sentido do trabalho aplicado na exploração das riquezas: escravizar os pobres e engordar os patrões. Com ironia, a canção alerta que o produto do trabalho na terra e as riquezas naturais não eram para quem trabalhava e sim para os patrões que acabavam engordando e enriquecendo a custa dos explorados. Interessante ressaltar a crítica a presença das multinacionais como representantes do capital monopólico e do imperialismo na referência a United Fruit Company, empresa estadunidense que detinha o

---

<sup>254</sup> Canção: *La senda esta trazada*; Álbum: *Canto Libre*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1970; Autor: Salerno; música: Daniel Viglietti.

monopólio da produção e comércio de frutas tropicais na América Central e Caribe. Essa multinacional era um símbolo da exploração capitalista e do imperialismo no continente. Possuía terras e plantações em diversos países, e suas filiais controlavam o transporte e os meios de comunicação. Mais do que isso, tinha grande influência sobre os governos da região, impondo seus interesses por sobre as políticas nacionais - dispunham de advogados, juízes, políticos, policiais, militares e funcionários públicos para defender seus interesses. Instava os governos a reprimir duramente a organização dos trabalhadores e influenciava nas disputas políticas locais. Assim, fazer alusão a uma determinada multinacional e vincular sua presença na América Latina com exploração, pobreza e dependência apontaria o caráter do imperialismo a ser combatido. Combate que deveria ser feito por quem sofria com essa exploração desde os tempos coloniais - os índios, mestiços, negros e pobres de todo o continente.

É necessário ressaltar que as canções acima citadas não tratam especificamente sobre o Uruguai, ou tem as questões nacionais como foco. A temática anti-imperialista amplifica o tom de crítica às potências ocidentais. A crítica é feita no presente: guerra do Vietnã, questão EUA e Cuba; e no passado: conquista da América pelas potências Ibéricas a partir do século XV e influência político econômica da Inglaterra no século XIX. Na década de 1960, combater o imperialismo era considerado um elemento fundamental para o processo de libertação dos países latino-americanos, seja este pensado em bases revolucionárias ou reformistas.

En el Uruguay desde 1968 hasta 1972, se va produciendo un apoyo muy evidente a todas las respuestas de lucha armada, de exigencia de una actitud revolucionaria frente al proceso de transformación, o sea una actitud de apoyo a los movimientos de liberación. Eso es constante en Uruguay, empieza a ser constante en Argentina, y también lo fue en alguna visita a Chile o en el Perú. Pienso que tal vez es ahí donde se va dando mejor la identificación con lo que hago<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> BENEDETTI, Op. cit., 2007, p. 85.

### **3.3 Temática antioligárquica: reforma agrária, trabalho e exploração no campo**

Na década de 1960, no Uruguai, o desenvolvimento econômico advindo das divisas obtidas pela exportação de carnes e produtos agrícolas durante a primeira metade do século XX chegava ao seu fim. O sistema econômico uruguaio iniciava a partir daí um processo de estancamento e deterioração intermitentes, entrando enfim em crise a partir do final dos anos de 1950. Pode-se entender essa crise a partir da nova inserção do Uruguai no contexto latino-americano e mundial: de um lado a economia uruguaia, baseada na agropecuária de exportação, dependia da importação de insumos e tecnologia aplicada ao setor rural e industrial. A crescente dependência dessas importações e a queda do preço dos produtos agropecuários no mercado mundial determinavam as dificuldades e o alcance da economia do País. No entanto, o reduzido mercado interno limitava a expansão da economia uruguaia nesses moldes.

#### **3.3.1 Trabalhadores rurais**

A caracterização dos tipos sociais do campo, suas atividades, suas agruras, a pobreza e as dificuldades de seu labor e da vida dos trabalhadores rurais é tema recorrente nas canções. Atividades típicas executadas nas propriedades rurais - principalmente a pecuária e agricultura - eram retratadas de forma a ressaltar o trabalho árduo dos peões e agregados das grandes propriedades rurais, as estâncias. As atividades de trabalho eram as mais diversas como a campereada (levar as reses para pastagens reservadas, em espécie de sistema de rodízio de pastagens) a marcação e castração do gado (*yerra*), eram algumas das atividades diárias realizadas pelos trabalhadores das estâncias uruguaias. Nas propriedades onde se criavam ovelhas, denominadas cabanhas, uma das principais atividades consistia na retirada da lã dos animais - a tosa, ou tosquia -, atividade que mobilizava um número considerável de trabalhadores. Por ser sazonal, muitos peões eram contratados nas épocas de corte da lã, o trabalho consistia no corte com tesouras próprias para tal atividade, depois a lã era recolhida em fardos - os *vellones* - e armazenada para o transporte. Tal atividade demandava certa mão-de-obra e esforço físico considerável. Tais atividades vinculadas ao trabalho diário nas grandes propriedades exigiam capacidade física e destreza, além de dedicação quase exclusiva em determinadas épocas do ano, iniciavam com o amanhecer e

só terminavam no final do dia. Também se caracterizavam por certa periculosidade, configurando um trabalho duro e difícil. Junto a isso, muitas vezes se realizavam em condições climáticas extremas. Todos esses fatores acentuavam a pobreza e precariedade em que viviam as populações rurais, que para garantir condições mínimas de vivência realizavam diversas tarefas dentro das propriedades. Assim é retratada a vida do peão, do trabalhador sazonal ou jornaleiro nas estâncias, do chacareiro, do pescador, do lenhador, do carreteiro.

Uma vida difícil desde o nascimento na estância, onde o trabalhador desde muito jovem iniciava as lides campeiras. A canção *Pión p'a todo* (Peão para tudo), de Daniel Viglietti e Juan Capagorry, aborda a vida e o trabalho dos peões nas estâncias:

Parte declamada (Capagorry):

*Lo parieron la estancia y la piona.  
Supo de su madre por un delantal que le secaba el llanto y la nariz.  
La estancia le quemó la niñez, lo endureció de apuro en una escuela de galpones y trabajo.  
Pioncito puro empeine y el pelo como chuza.  
Como a caballo 'e piquete lo tienen, de aquí pa'llá, sin sueldo ni domingo, como si fuera  
un árbol, que con sol y agua le alcanzara.*

Parte cantada (Viglietti):

*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.*

A canção aborda o trabalho do peão na estância, que começa em sua juventude, encurtando, “queimando” ela na única escola a que tinha acesso - a escola dos galpões e do trabalho. Jovem que participa de todas as atividades, sem folga, descanso ou domingo, como se fosse um animal, uma besta da lida, um cavalo de piquete. O soldo, a remuneração, tampouco recebe - o tratam como se vivesse de ar, de luz e água, como uma planta ou árvore. Na segunda parte da canção, o peão se torna o sujeito que relata seu dia a dia: acorda cedo, antes mesmo do cantar do galo, e inicia suas tarefas. Sai a ordenhar as vacas, varrer os galpões, dar ração aos porcos, cortar lenha. Está na base da hierarquia das atividades da estância, recebe ordens da cozinheira e do capataz, e deve desempenhar as



tarefas que são designadas a ele, tal como petiço de piquete, que é usado para tudo. Em contrapartida, tanto trabalho rende pouco para o peão. Ele tem poucos pertences, umas bombachas desgastadas, e pouco recebe pelo muito que faz – comida e um pouco de fumo, talvez uma ração de erva-mate. Descanso ou dia de folga não tinha, quando podia sair, passear no povoado mais próximo, “*pueblerear*”, era momento de lazer concedido, não um direito seu. Logo tinha que voltar para o trabalho, pois já havia muito que fazer e o esperavam para as lides: como petiço de piquete, que para tudo havia de estar.

*Tengo un recadito 'e negro y un mancarrón muy mata'o,  
unas bombachas rotosas 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*<sup>256</sup>.

As lides campeiras e as relações de trabalho eram descritas de forma a ressaltar as precárias condições em que viviam os trabalhadores e a exploração que sofriam. A exploração era apontada como um dos fatores da miséria do trabalhador rural, junto ao latifúndio. Essa exploração permitia ao proprietário seu enriquecimento, em detrimento do empregado que realizava as mais distintas tarefas, sem, no entanto, receber muito em troca. Ressaltam-se as formas de exploração do trabalho na campanha: remuneração em dinheiro escassa, sendo boa parte do pagamento realizado em espécie, com alimentos e demais mantimentos adquiridos no armazém local. Este, por sua vez, poderia pertencer ao proprietário ou administrado por alguém ligado a ele, majorando preços e endividando os peões que se tornavam dependentes.

Condições precárias de trabalho, exploração e latifúndio configuravam o tripé dos problemas do mundo rural: baixas remunerações, desemprego, pobreza. Se as causas dos principais problemas do campo eram o latifúndio que gerava a exploração da mão de obra e a pobreza dos trabalhadores rurais, as soluções viriam com a mudança dessa realidade - reforma agrária e produção para o mercado interno. Essa exploração se vinculava a estruturação fundiária do País - baseada na grande propriedade – e na organização

---

<sup>256</sup> Canção: *Piñon p'a todo*; Álbum: *Hombres de nuestra tierra*; Selo: Antar; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1965; Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti.

econômica do campo – voltada para o mercado externo e dependente dos insumos produzidos fora do País. Também expunha as relações de produção, apontando para as formas de trabalho no meio rural, a mecanização e utilização de insumos e implementos agrícolas, produzindo o êxodo rural na campanha uruguaia - a implementação de formas de produção capitalista na produção primária.

A questão fundiária estava na pauta dos debates da esquerda uruguaia desde a década de 1950. Os movimentos dos trabalhadores da produção arrozeira em 1955<sup>257</sup> e o movimento dos plantadores de cana de açúcar do departamento de Artigas foram os primeiros a alertar para a problemática situação dos trabalhadores rurais uruguaios. Importante esclarecer que o movimento dos *cañeros* teve grande importância no período. Organizados a partir do trabalho de lideranças como o advogado Raul Sendic, os *cañeros* realizaram marchas em direção a Montevideú denunciando a exploração por que passavam nos canaviais e as precárias condições de trabalho a que estavam submetidos. A exploração e as precárias condições de trabalho estão presentes na canção *El cañero* de Daniel Viglietti e Juan Capagorry:

Parte declamada (Capagorry):

*El norte.*  
*Las grandes moles de los ingenios azucareros.*  
*Los cañaverales.*  
*De estrella a estrella, siempre postergados,*  
*los cañeros, trabajando.*  
*Y sus hijos, no en la escuela, en el surco, ayudando.*  
*Ceniza, sudor.*  
*Los camiones llevándose la caña.*  
*Y en las aripucas de paja y rama se queda el cañero con su miseria.*  
*El norte, la caña, el hombre.*  
*Todos juntos, ardiendo.*  
*Y el grito del cañaveral, con cortadera y con faca,*  
*creciendo, marchando.*

Parte cantada (Viglietti):

---

<sup>257</sup> Organizado pelo operário metalúrgico Orosmán Leguizamón, militante socialista, o sindicato dos trabalhadores do arroz da região da cidade de Cebollati iniciou uma greve no ano de 1955. Os trabalhadores reivindicavam lei de 8 horas, pagamento de salário em dinheiro e não em bonificações de cartão, moradias e melhores condições de trabalho. O grupo marchou em direção a Montevideú como forma de protesto e denúncia. Entre os observadores da marcha se encontrava o jovem advogado Raul Sendic. Ver: ROSENCOF, Mauricio. *La Rebelión de los Cañeros*. Montevideú: Editorial Aportes, 1969.

*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.  
A panela 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.*

A canção relata o duro trabalho dos trabalhadores dos canaviais da região norte do Uruguai, no Departamento de Artigas, fronteira com o Brasil. Uma denúncia da problemática do trabalho nas grandes propriedades e do monocultivo. Enquanto deixa todo seu trabalho no canavial, o caminhão leva a cana para os engenhos de açúcar. O que sobra é miséria e o amargor da cana. Doçura apenas para o patrão, que enriquece com o trabalho alheio e com a venda de produtos superfaturados na cantina da propriedade.

*Cañero del norte, cortadera en mano,  
la faca afilada, ceniza y sudor.  
Niño sin escuela ayudando al padre,  
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 le ha de llegar  
con cortadera y con faca la voz del cañaveral.<sup>258</sup>*

Outro elemento se destaca na poesia - a denúncia ao trabalho infantil. A criança, no caso o filho do trabalhador, como toda a família, trabalha na propriedade. Não têm escola, apenas trabalho e suor. A situação, no entanto, não é permanente na canção: o dia que a voz do canavial se alçaria haveria de chegar.

---

<sup>258</sup> Canção: *Cañero del norte*; Álbum: *Hombres de nuestra tierra*; Selo: Antar; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1965; Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti.

### 3.3.2 Reforma agrária

A temática sobre a reforma agrária era recorrente no cancionero dos cantores e poetas. Numa gravação de 1971, a questão fundiária é tratada pelo duo Los Olimareños:

*El campo grande y solo viene llorando  
Solo y difunto viene llorando  
Solo y desnudo viene llorando  
Con verdes y horizontes verde llorando  
Con silencios de verdes desconsolados  
El campo grande y solo con sus candados  
Solos con solos por todos lados  
Cielo en tormenta como testigo no se lamenta  
Y aunque verde muriendo  
Verde esperando  
Que lo pueblen los hombres de buena mano  
El campo grande y solo  
Va tristemente  
Sin ver que el paria su grito enciende:  
¡Es necesaria la reforma agraria!*

O campo grande, o latifúndio, está só, desnudo e chorando, como se tivesse vida própria, sentimentos, e precisasse de cuidado, atenção. Está moribundo, necessita que o povoem, que usem seus verdes e horizontes. O campo, a terra, ampla e ociosa, não utilizada, esperando para ser trabalhada por homens de “buena mano”, que, no entanto, não tem acesso a ela, por estar cercada, presa, com seus cadeados. Mesmo com um céu em tormenta, testemunho desse descaso, não há como romper esses cadeados. O campo está em solidão, verde, esperando, apartado dos que nele querem viver e produzir. Desse impasse, surge uma necessidade: repartir o campo entre os que dele necessitam, e para isso era necessária a reforma agrária. O campo seguirá sua senda triste enquanto a reforma agrária for apenas uma necessidade e não uma realidade. A ideia da natureza viva está explícita da canção. Ela é uma entidade com vida própria, e assim é retratada. Assim o campo está só e chora, tem sentimentos. Também está desnudo, desprovido de pessoas para produzir nele, dar-lhe vida, e por isso está moribundo.

Nessa linha da urgente necessidade da reforma agrária no País, Alfredo Zitarrosa gravou, em 1973, a canção “Triunfo Agrário”, de Tejada Gomes e César Isella:

*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 cuándo será el día  
 Pregunto ¿cuándo?  
 Que por la tierra estéril  
 vengan sembrando  
 todos los campesinos desalojados  
 hay que dar vuelta al tiempo  
 como a la taba  
 el que no cambia todo  
 ¡no cambia nada!*

O triunfo a que se refere tal canção é o da possibilidade de acesso a terra pelos camponeses desalojados, apartados ou expulsos do campo pelas novas relações de trabalho e de produção no campo e pelo latifúndio. A canção indaga quando seria o dia de semear, fertilizar a terra estéril. E a resposta é dada: somente com o triunfo agrário, o triunfo pai, isso se tornaria realidade. Mas para chegar ao triunfo, a realidade deveria mudar, assim como a *taba*,<sup>259</sup> e um novo tempo se constituiria. A mudança teria que ser completa, *cambiar* tudo, sob o perigo de que não se mudasse nada. Mudar a vida, o tempo, para realizar o sonho dos desalojados. E o triunfo agrário, a distribuição da terra, era fundamental para essa realização, para tal mudança.

A questão passava também por tornar o assunto público, incitar o debate, promover a reflexão sobre a propriedade da terra e seu uso, a função social da terra. E uma das canções mais emblemáticas e de impacto sobre a questão da reforma agrária foi composta por Viglietti, a milonga *A Desalambrar*:<sup>260</sup>

*Yo pregunto a los presentes  
 si no se han puesto a pensar  
 que esta tierra es de nosotros*

<sup>259</sup> Jogo popular na campanha rioplatense, também chamado de jogo do osso no Rio Grande do Sul, que consiste em jogar um osso - o tarso das reses *vacuns*- sobre um terreno plano e apostar qual lado cairá o objeto. No caso da canção, virar a taba, ou tava, representava mudar a sorte do jogo.

<sup>260</sup> A canção foi interpretada por nomes como os chilenos Victor Jara, Angel e Isabel Parra e o grupo Quilapayun, a venezuelana Soledad Bravo e até mesmos por intérpretes da Suécia, Noruega e Filipinas. PELLEGRINO. 2002. Op. cit., p. 196. Até hoje a canção tem grande significado: no ano de 2008, em Assunção, no Paraguai, Daniel Viglietti cantou para milhares de paraguaios no encerramento da campanha do candidato Fernando Lugo à presidência da República. “*A Desalambrar*” foi uma das músicas tema da campanha de Lugo. Fonte: [www.rsurgente.net](http://www.rsurgente.net). Acessado no dia 18 de abril de 2009.

*y no del que tenga más.  
Yo pregunto si en la tierra  
nunca habrá pensado usted  
que si las manos son nuestras  
es nuestro lo que nos den.  
¡A desalambrar, a desalambrar!  
que la tierra es nuestra,  
tuya y de aquel,  
de Pedro, María,  
de Juan y José.*

A milonga inicia com uma indagação a todos que estão presenciando a execução da canção e os exorta a refletir sobre a questão da terra e seu uso – *si no se han puesto a pensar*. A terra seria de todos, de *nosotros*, e não daquele que tem mais recursos e capitais. Nesse ponto, o autor se identifica com todos, ele é um deles, faz parte do *nosotros* que tem direito a terra. A canção também questiona se quem realmente produz na terra não tem o direito de usufruir do que ela oferece. Também pergunta a quem realmente pertence a terra, e se as mãos que trabalham nela, as nossas mãos - novamente o autor se posiciona junto aos que usam as mãos para o trabalho - não podem ter o que dela tiraram. Assim, já assume posição sobre a questão fundiária e aponta o que pensa sobre ela. As alternativas para promover as mudanças necessárias para resolver o problema são diretas: *a desalambrar*, derrubar as cercas que protegem as propriedades rurais e tomar o que pertence a todos. Terra que *es mia, es tuya y de aquel*, de Pedro, de Maria, de Juan e de José, ou seja, dos uruguaios que dela vivem e nela trabalham. O artista assim convoca todos que estivessem dispostos a realizar a tarefa de derrubar as cercas do País e repartir a terra a quem dela vivesse ou precisasse.

*Si molesto con mi canto  
a alguno que ande por ahí  
le aseguro que es un gringo  
o un dueño del Uruguay.  
¡A desalambrar, a desalambrar!  
que la tierra es nuestra, tuya y de aquel  
de Pedro, María, de Juan y José.<sup>261</sup>*

---

<sup>261</sup> Canção: *A desalambrar*; Álbum: *Canciones para el hombre nuevo*; Selo: Orfeo; Gênero: milonga; País: Uruguai; Ano: 1968; Autor: Daniel Viglietti.

Por fim, alude ao que a poesia, o discurso contido nela, poderia provocar em “outros”, que “andassem por perto” ouvissem seu canto. Seria uma situação incômoda, *molesta*, para alguns - os donos do Uruguai, segundo Viglietti. Mas o “recado” é claro: o canto serve para indagação e conscientização da função social da terra, não tem intenção de ofender ou molestar a ninguém, a não ser que este seja um estrangeiro, um *gringo*, ou um dono do Uruguai, um latifundiário. O primeiro seria uma alusão aos interesses de empresas multinacionais ou empresários estrangeiros nos recursos naturais do País. A segunda, aos grandes proprietários, os donos de muitas terras, os donos do Uruguai, alusão aos latifundiários.

Na canção, percebem-se duas categorias que se distinguem na canção de Viglietti: o discurso anti-imperialista e antioligárquico, causas dos problemas fundiários e da exploração e pobreza de parte da população uruguaia. Ambos representam os inimigos a serem denunciados e combatidos. Percebe-se que tais questões eram fundamentais para a esquerda uruguaia. Desde anarquistas, socialistas, comunistas, social-democratas, agrupações das mais distintas vertentes, a ideia de ruptura e criação de uma sociedade socialista passava pelo combate a um inimigo de classe - as oligarquias agropastoris e a fração da burguesia industrial nacional associada a esta, e outro externo -, o capital internacional e as potências capitalistas, sobretudo os EUA. Também se verifica um aspecto importante no discurso do autor: de associar imperialismo e domínio oligárquico como binômios negativos e complementares. Essa complementaridade serviria como uma estratégia de associação de ambos os elementos que deveriam ser combatidos. Um discurso de combate que vincula imperialismo e dominação oligárquica dentro das causas da crise estrutural, que provocariam a dependência econômica do País.

Hagemeyer verificou estratégia semelhante no cancionero da Guerra Civil Espanhola, quando o inimigo comum a ser combatido pelas forças de esquerda agrupadas em torno da República era o fascismo. Hagemeyer mapeia no cancionero da Guerra Civil Espanhola a construção de uma identidade. Essa identidade apresentaria elementos ao mesmo tempo consoantes e díspares de acordo com as matizes ideológicas variadas existentes no espectro da esquerda que combateu na Espanha as forças conservadoras e o

---

fascismo. Na década de 1930, o fascismo era o inimigo a ser combatido pela esquerda europeia. No contexto da guerra civil, as diferentes forças e organizações de esquerda buscaram equacionar suas diferenças teóricas e de ação contra esse inimigo comum.

O antifascismo identificado no cancionero da Guerra Civil apresenta dois aspectos que pode servir na reflexão sobre a música popular uruguaia: a) a retórica nacionalista, inspirada, nesse caso, pelo anti-imperialismo, que vincula revolução social e libertação nacional;<sup>262</sup> b) a união das forças ditas progressistas contra inimigo em comum – primeiro as oligarquias e depois o imperialismo. Ainda pode-se acrescentar um terceiro aspecto para o caso uruguaio - após 1968, a luta também é contra a escalada autoritária e contra a repressão e a censura - mudança de canção de proposta para de combate e resistência.

Sobre o primeiro aspecto Hagemeyer alerta para os problemas dessa confluência entre nacionalismo e revolução que ele identificou no antifascismo:

Embora o antifascismo tenha conciliado o nacionalismo e a revolução, Devemos considerar que esses dois mitos apontam para fontes de legitimidade diferentes, pois compreendem o processo histórico de forma antagônica. A ideologia revolucionária compreende o processo histórico a partir das transformações futuras, das quais retira sua legitimidade. Já a concepção nacionalista liberal une o passado, o presente e o futuro dentro de uma continuidade, não de uma ruptura.<sup>263</sup>

Uma ressalva: a ideia de transformação via instucional, eleições e reformas estava entre as alternativas de mudança em direção ao socialismo. As esquerdas latino-americanas haviam se articulado nesse sentido em frentes progressistas em diversos países, como a Unidade Popular no Chile, em 1969, a Frente Ampla no Uruguai, em 1971, ou a partir de tentativa de aproximação de governos com amplos setores da sociedade civil com a implementação de reformas estruturais, como no caso da presidência de João Goulart no Brasil em 1964. Com correntes distintas e por vezes díspares dentro das esquerdas e setores progressistas de cada país, essas frentes tinham como objetivos em certa medida comuns:

- a) Promover reformas estruturais como forma de promover mudanças profundas nesses países.

<sup>262</sup> HAGEMEYER. Op. cit. 2004, p. 28.

<sup>263</sup> HAGEMEYER. Op. cit., 2004, p. 29.



- b) Ampliar a participação política de setores até então excluídos ou com representação limitada, como trabalhadores rurais e urbanos, estudantes, setores médios urbanos, grupos étnicos.
- c) Buscar atender as demandas dos setores acima citados reorientando as políticas públicas via reformas que ampliassem sua participação política.
- d) Lançar as bases de um projeto nacional com mais autonomia política e soberania econômica perante os países industrializados ocidentais.

No Uruguai, o binômio nacionalismo-revolução se vincularia com a revalorização das campanhas de Artigas, com seu projeto destruído pelas potências estrangeiras, tanto os vizinhos Brasil e Argentina e a potência imperialista, Inglaterra, como pelos interesses inescrupulosos dos caudilhos locais. A luta nacional e anti-imperialista, portanto, havia começado com as gestas artiguistas, sua legitimidade histórica estaria justificada e poderia ser aceita como sendo “natural”, como continuidade das lutas de independência da Banda Oriental. Já a defesa histórica da luta revolucionária poderia estar associada ao aspecto transformador do projeto artiguista, que previa a redistribuição fundiária e melhores condições de vida para a população da campanha rioplatense.

Um exemplo desse processo foi a construção da imagem de Artigas como prócer na nação oriental e a apreensão que as diferentes correntes políticas tinham da figura de um dos líderes das lutas de emancipação política do Prata. Em sua tese de doutoramento, Juarez Fuão analisa a construção da imagem de Artigas quando da edificação do monumento – túmulo erigido em sua homenagem na Plaza Independencia, em Montevideu, no ano de 1923.<sup>264</sup> A partir da análise da produção intelectual e das publicações da imprensa do período, o autor realiza a análise sobre os diferentes discursos e disputas que ocorreram em torno da construção do monumento e da imagem de Artigas. Em concordância com Frega, ele aponta para as diferentes concepções em torno da figura histórica de Artigas - concepções essas que representavam as disputas entre grupos e instituições políticas pela memória e pela história do País. Memória e história que esses setores buscaram modular de acordo com a imagem que faziam de si próprios e de seu papel na construção da nação e da

---

<sup>264</sup> FUÃO, Juarez José Rodrigues. *A construção da memória: os monumentos a Bento Gonçalves e José Artigas*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2009.

própria identidade nacional. Nesse processo, entendimentos múltiplos e por vezes antagônicos sobre a “fundação” da nação e os acontecimentos que a conformaram deram o tom das disputas em torno da figura de Artigas. Os discursos a respeito da história e do papel de Artigas nesse período demonstram essas disputas, como atestam as publicações dos jornais do período - muitos pertencentes a setores de partidos políticos, associações de classe, instituições e sindicatos. Analisando os periódicos da esquerda uruguaia na primeira metade do século XX, o autor aponta para as diferentes visões a respeito de Artigas e de seu papel na história do País.

Entre os anarquistas o debate em torno da construção do monumento a Artigas apontava para os males que o patriotismo causava para a causa dos trabalhadores uruguaios. Esse patriotismo presente nas homenagens a Artigas era uma forma de escamotear as contradições de classe e buscar a homogeneização da sociedade e de suas demandas. A onda patriótica em torno da construção da imagem de Artigas era denunciada por ser considerada apologética, idealizante, por servir os interesses dos ricos e poderosos. Destruir ídolos e heróis era, para os anarquistas, tarefa fundamental para mostrar o que havia por trás dos discursos patriotas: a intenção governamental de impor seu projeto político a toda sociedade sem contestações, pois essas seriam vistas como protestos antipatrióticos.<sup>265</sup>

Como aponta Ana Frega, as diferenças entre socialistas e comunistas nesse período estavam circunscritas na discussão internacional e local sobre a Primeira Guerra Mundial, a Revolução Russa e a III Internacional. As diretrizes que os partidos seguiam também foram importantes na discussão em torno da figura de Artigas e dos heróis pátrios.<sup>266</sup>

Os comunistas denunciavam o “social patriotismo” presente nos discursos políticos que exaltavam Artigas. Discurso proferido pelos grupos sociais representados no governo e que legitimavam o poder da burguesia uruguaia. Ao mesmo tempo, e de acordo com a discussão das condições da III Internacional, marcavam a defesa do internacionalismo e da postura revolucionário que a classe operária deveria postular. Enquanto os anarquistas e comunistas denunciavam a onda patriótica promovida pelo governo, partidos políticos tradicionais e pela intelectualidade da época, os socialistas adotavam posição ambígua: ao mesmo tempo em que apontavam para os problemas do culto aos heróis nacionais,

---

<sup>265</sup> FUÃO. Op. cit., p. 215.

<sup>266</sup> FREGA, Ana. *La Construcción Monumental de un Héroe*. In: *Humanas: revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas*. Porto Alegre Vol. 18, n. 1/2 (jan./dez. 1995) p. 121-149.

reconheciam em Artigas uma causa popular - a de convocar a população do campo em torno de um projeto social que a incluía.<sup>267</sup>

As posições da esquerda em relação à construção das nações no Prata e dos imaginários criados em torno de figuras históricas foram se modificando de acordo com as condições políticas e com o entendimento que essa esquerda tinha do seu papel nas sociedades em questão.

No caso uruguaio, a revisão historiográfica sobre personagens políticos e fatos da história “oficial”, na década de 1960, de certa forma impulsionou novas interpretações sobre a história do País. Ocorreu uma apropriação desses personagens e fatos pela esquerda uruguaia ligada aos tupamaros e grupos políticos que não estavam associados a antiga tradição da esquerda no País – socialistas, comunistas e anarquistas. Essa revisão historiográfica teve influência na esquerda dos anos 60, sobretudo entre os Tupamaros, que valorizavam, sob uma nova perspectiva, figuras como Aparício Saravia, caudilho *blanco* que mobilizou a população da campanha na luta contra o governo colorado de José Luís Batlle, símbolo do liberalismo e da hegemonia mercantil do porto de Montevideú. O caráter insurrecional, popular e rural, *montonero*, das lutas políticas dos líderes blancos da virada do século XIX para o XX serviria para legitimar as formas de luta política da esquerda uruguaia nos anos 60.<sup>268</sup> Seria o elo histórico entre a luta armada empreendida pelos caudilhos blancos contra o liberalismo batllista no poder, cristalizado na modernização da exploração agropastoril - com a consequente extinção das antigas relações de produção no campo, gerando desocupação e êxodo rural – com a luta das esquerdas da década de 1960. Essa luta seria retomada contra o imperialismo e contra as oligarquias locais, duplo combate contra inimigos causadores dos problemas estruturais do País e de sua subordinação aos interesses do capital internacional. Sobre esse revisionismo e sua influência no discurso de legitimação da luta armada pela esquerda a figura do historiador Vivián Trias foi importante:

“El revisionismo histórico tuvo una figura en Uruguay, Vivián Trias, influye sobre todo en los tupamaros – cuenta Rodrigo Arocena -. En este sentido eran claramente blancos. ¿Qué quiero decir con esto?, que valorizaron a Aparicio

---

<sup>267</sup> Ibidem, p. 138.

<sup>268</sup> Nota: Importante ressaltar que Aparício, assim como Manuel Oribe, o general Leandro Gómez, e certos períodos e acontecimentos como a Batalha de Agraciada, *a Revolución de las Lanzas* ou o Gobierno del Cerrito, fazem parte do panteão de fatos e personagens da história política do Partido Nacional.

Saravia frente a Batlle, la insurgencia, la plebe rural, montonera, el sindicato del gaucho – como decía Vivián Trias-. Evidentemente, es un enfrentamiento de élites y minorías. A un militante de base le importaba un carajo todo eso. La izquierda tradicional era más batllista, la nueva izquierda insurgente de los sesenta fue saravista. Hay una clara contraposición. La izquierda antigua había bebido de la historiografía liberal, aunque la cuestionaba y la criticaba. La nueva bebió del revisionismo histórico rioplatense, la nueva visión del federalismo de Artigas. Marcha viene del Partido Nacional. A Batlle se le respetaba pero al mismo tiempo se le criticaba porque fue del mismo partido que entonces gobernaba. Aparicio Saravia aparecía a caballo con su poncho blanco en el dorso de los comunicados del MLN<sup>269</sup>.

A valorização de figuras políticas históricas, sobretudo do Partido Blanco, e a apropriação de valores que essas figuras defendiam podem ser entendidos como uma estratégia política e ideológica da esquerda uruguaia no período. Associar a luta política do presente e dos princípios inerentes a essa luta a história nacional, agora revisitada e reinterpretada, poderia dar a legitimidade histórica que fundamentaria as ações políticas do presente.

### 3.3.3 Los chuecos se junten – exôdo rural e marginalidade social

Porteira fechada para o *gaucho* pobre no campo e o caminho para as periferias das grandes cidades – a história do êxodo rural e a vida difícil como peão para tudo no campo se reproduz na condição de proletário nas grandes cidades latino-americanas. O que essas pessoas tinham em comum? A miséria e a pobreza que compartilhavam com os trabalhadores urbanos, os marginais, os habitantes dos *cantegriles*<sup>270</sup> montevidéanos. Entre os marginalizados da sociedade estão os emigrados do campo, que se estabelecem nas periferias das grandes cidades, em busca de trabalho e melhores condições de vida. A história de um desses emigrados acabou chamando a atenção de Daniel Viglietti que, ao ler nas páginas dos diários locais sobre um homem vindo do interior, que roubava alimentos e dinheiro para distribuir entre seus vizinhos de um bairro pobre de Montevideú, compôs uma canção. A música se chamava *El Chueco Maciel* – *chueco*, em castelhano significa manco, característica física da personagem, que também poderia ter um sentido de pária, de incapacitado, de aleijado social - gravada em 1971 por Viglietti:

<sup>269</sup> VESCOSI, Rodrigo. Op Cit.p. 441.

<sup>270</sup> Nome dado aos conglomerados de habitações miseráveis de Montevideú, numa alusão irônica ao elegante bairro da rica cidade balneária de Punta del Este.

*¿Por qué tu paso dolido del norte hacia el sur,  
 el pie que no supo, el pie que no supo de risa o de luz?  
 Tu padre abandona la tierra de Tacuarembó  
 buscando su tierra, una tierra suya, y nunca la halló.  
 Encuentra la triste basura donde viven mil,  
 encuentra la muerte, encuentra el silencio de aquel cantegril.  
 El Chueco, redondos los ojos y sin pizarrón,  
 mirando a la madre, mirando al hermano, aprende el dolor.  
 La luna, semana a semana, lo ha visto vagar  
 armado de espuma, buscando una orilla como busca el mar.  
 El Chueco no sabe de orilla ni sabe de mar,  
 él sabe de rabia, de rabia que apunta y no quiere matar.  
 Asalta el banco y comparte con el cantegril,  
 como antes el hambre, como antes el hambre, comparte el botín.*

A passagem do interior para a capital, do norte para o sul, era caminho sofrido e sem volta para muitos. Abandonar o campo por falta de trabalho, ir para a cidade e se estabelecer sob condições precárias nos *cantegriles* da cidade. A caminhada realizada pela família de Maciel era a mesma de milhares de outras que não tinham possibilidades de permanecer no campo, por falta de terras e de trabalho. Ao mirar a pobreza a sua volta, a pobreza do pai, da mãe, do irmão, o *Chueco* vislumbrava seu próprio destino: sem estudos (sin *pizarrón*), sem trabalho, sem esperanças. Nessas condições - alega o poeta -, sem horizonte, sem mar, sem saber de nada que pudesse aplacar tal condição, aprendia-se pela dor e pela raiva. Raiva que apontava, que incitava a buscar uma saída: o assalto ao banco fora realizado e tinha como destino a distribuição do botim entre os habitantes do bairro, que antes compartilhavam a mesma miséria e fome com Maciel.

*Así les canto la historia del Chueco Maciel,  
 suena la sirena, suena la sirena, ya vienen por él.  
 Los diarios publican dos balas, son diez o son mil,  
 mil ojos que miran, mil ojos que miran desde el cantegril.  
 El chueco era un uruguayo de Tacuarembó,  
 de paso dolido, de paso dolido, de paso dolido.  
 Los chuecos se juntan bien juntos, bien juntos los pies,  
 y luego caminen buscando la patria, la patria de todos, la patria Maciel,  
 esta patria chueca que no han de torcer*

*con duras cadenas los pies todos juntos hemos de vencer.*<sup>271</sup>

O crime, no entanto, não tinha justificativa perante as autoridades, e *Chueco* passa a ser perseguido pelos seus atos. Os diários publicam o episódio, as sirenes cercam o *cantegril* em busca de Maciel e o final deste é o mesmo de centenas de compatriotas: padece buscando, da forma que podia, com os meios que possuía, uma pátria para todos, uma pátria também *chueca*, onde juntos todos poderiam vencer. No disco,<sup>272</sup> como prólogo, Viglietti escreve complementando a canção ao explicar que:

“El canto sigue narrando la aventura rebelde. Más cerca de la liberación hay muchas maneras de buscar el hombre nuevo. La manera solitaria, instintiva, de quien ataca a una sociedad que lo atacó primero, que lo marginó y que lo condenó. La otra manera, organizada, de quienes luchando contra la vieja sociedad, van creando la nueva. Unos y otros, el Chueco Maciel y los combatientes, todos aparecen signados por lo imperfecto, lo frágil, lo humano. Chueco el Chueco Maciel, chuecos todos nosotros, de carne y hueso, de duda y miedo, no superhombres. Pero con la chuequera de cada uno, todos al camino. Juntos, más juntos, atacando, creando.”<sup>273</sup>

E o *chueco* Maciel, de criminoso, é alçado a condição de lutador social. A luta individual, marginal, e a luta política organizada são faces distintas da mesma moeda, alça o *Chueco* à mesma condição dos lutadores sociais e vice-versa.

### **3.4 Temática da revolução: luta armada, guerrilha, o homem novo e o papel das forças armadas**

A luta armada na América Latina e no Uruguai em específico é abordada em diversas canções do período. Dentro das possibilidades de mudança social, a alternativa da luta armada como vetor da revolução estava presente no cenário latino-americano da década de 1960. Os movimentos guerrilheiros de esquerda, de diversas orientações, tiveram importante protagonismo no período. Representavam setores políticos e sociais que vislumbravam na luta armada uma possibilidade concreta de realização da revolução.

---

<sup>271</sup> Canção: *el Chueco Maciel*; Álbum: *Canciones chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1971; Autor: Daniel Viglietti.

<sup>272</sup> *Canciones Chuecas*. Em LP: Orfeo, Uruguai, 1971, Sulp 90558. Em CD: Ayuí, Uruguai, 1999, A/E 212CD.

<sup>273</sup> BENEDETTI. Op. cit., 2007, p. 75.

### 3.4.1 Luta armada, guerrilha e revolução

Dentro da ideia da guerra de guerrilhas, nos moldes preconizados pela teoria foquista revolucionária,<sup>274</sup> ou seja, iniciar uma ação a partir de um determinado ponto ou região para servir como referência para o surgimento de outros focos de luta, diversos movimentos se organizaram no subcontinente; grupos de orientação variada, no que se refere às linhas de ação política e aos métodos e objetivos das guerrilhas, atuavam. Como objetivo comum a todos a busca de mudanças estruturais em seus países e uma maior participação de setores sociais excluídos das instâncias decisórias de poder. Também entendiam que as condições para que ocorressem essas mudanças poderiam ser produzidas a partir da ação de grupos organizados e mobilizados - uma vanguarda revolucionária - que contariam posteriormente com o apoio e a participação de amplos setores da população.

A partir da década de 1960, diversos movimentos surgiram, entre eles: a Frente Sandinista de Libertação Nacional (FSLN), em 1961; na Nicarágua, o Exército Libertação Nacional da Colômbia (ELN), em 1964; as Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC), em 1965; o Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros, em meados dos anos 60, no Uruguai; os Montoneros e o Exército Revolucionário do Povo (ERP), a partir de 1970, na Argentina; e as diversas organizações guerrilheiras do Brasil<sup>275</sup> a partir de 1964. A guerrilha continental, com o exemplo cubano, se multiplicou e serviu de inspiração para a canção abaixo:

*Donde cayó Camilo nació una cruz,  
pero no de madera sino de luz.  
Lo mataron cuando iba por un fusil,*

---

<sup>274</sup> A ideia do foco revolucionário foi difundida por Che Guevara após a Revolução Cubana, como exemplo de guerra de guerrilha. A teoria *foquista*, por sua vez, foi desenvolvida na década de 1960 pelo filósofo francês Régis Debray. Esta remonta ao líder revolucionário francês Louis Auguste Blanqui que escreveu um manual de guerrilha urbana: *Instruction pour une prise d'armes*, 1867-8, instigando a luta armada a partir de um núcleo de indivíduos organizado e coeso. Guevara partiu dessa premissa para defender a ideia de que uma ação de vanguarda de um pequeno grupo de homens com capacidade e organização poderia combater um exército regular ou forças policiais. Ver: CHE GUEVARA, Ernesto. *A guerra de guerrilhas*. 2. ed. São Paulo: Edições Populares, 1980.

<sup>275</sup> Sobre a guerrilha no Brasil no período da Ditadura militar Ver: RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.

*Camilo Torres muere para vivir.  
Cuentan que tras la bala se oyó una voz.  
Era Dios que gritaba: ¡Revolución!  
revisar las sotanas, mi general,  
que en la guerrilla cabe un sacristán.  
Lo clavaron con balas contra una cruz,  
lo llamaron bandido como a Jesús.  
Y cuando ellos bajaron por su fusil,  
descubrieron que el pueblo tiene cien mil.  
Cien mil Camilos prontos a combatir,  
Camilo Torres muere para vivir.<sup>276</sup>*

A canção é uma homenagem a Camilo Torres, padre católico e guerrilheiro colombiano vinculado ao ELN (Exército de Libertação Nacional) da Colômbia, morto em 1966 pelas forças armadas colombianas. A relação do padre guerrilheiro com Jesus Cristo é evidente - um Cristo revolucionário como o padre, que também foi considerado criminoso em seu tempo e, por isso, condenado. A história o absolveu, ele morreu para viver como mártir e exemplo para os demais.

Importante destacar que parte das organizações guerrilheiras se articularam a partir da impossibilidade de verem efetuados certos pontos de uma ampla pauta reivindicatória via reformas ou eleições democráticas. Esse fato ocorreu em países onde as possibilidades de chegada ao poder dentro de uma normalidade institucional estavam restringidas ou simplesmente não existiam no período. A estruturação de ditaduras na América Latina, com o controle e a repressão a determinados setores políticos e sociais impediu que questões consideradas cruciais para as sociedades latino-americanas fossem debatidas e solucionadas. Em diversos países os canais tradicionais de participação política foram restringidos, bem como os movimentos sociais e gremiais organizados: partidos políticos de esquerda proscritos, movimento sindical e estudantil controlado e reprimido, censura e fechamento dos meios de comunicação. Na perspectiva de restrição dos canais de luta política dos setores reprimidos ou excluídos, pegar em armas era uma alternativa possível na luta pela construção de uma nova sociedade, fosse para tomar o poder, fosse para criar as condições para a revolução vindoura. Seriam os tempos cambiantes, para o bem ou para o mal:

---

<sup>276</sup> Canção: *Cruz de luz (o Camilo Torres)*; Álbum: *Canciones para el hombre nuevo*; Selo: Orfeo; Gênero: zamba; País: Uruguai; Ano: 1968; Autor: Daniel Viglietti.



*Están cambiando los tiempos  
para bien o para mal,  
para mal o para bien,  
nada va a quedar igual.  
Cielito, cielo que sí,  
con muchachos dondequiera,  
mientras no haya libertad  
se aplaza la primavera.  
Los tiempos están cambiando,  
están cambiando, qué bueno,  
siempre el mundo será ancho  
pero ya no será ajeno.  
Cielito, cielo, a la descubierta,  
las botas del miedo pasan  
por una calle desierta.<sup>277</sup>*

O *cielito* acima - tributário da tradição da poesia política de Hidalgo<sup>278</sup> - escrito por Viglietti e o poeta Mario Benedetti, expõe a temática da transformação revolucionária. O tempo, como o elemento que mede os processos da mudança, é comparado a um jovem. É esse jovem que pode apressar, acelerar, a transformação desejada: mundo *ancho*, grande, mas não mais alheio – pertencente a todos que lutam por liberdade. Essa liberdade associada a outro elemento temporal – a primavera – é fundamental para o seguimento do processo de mudança: se não houver liberdade, a primavera – dos povos poderia se dizer – não chegará. O autor evoca os jovens como senhores do tempo – que jovem também - se abre para a mudança: o tempo histórico em conformação a partir da ação dos atores sociais e de ruptura com um passado que representa o “velho”. Por último a alusão as forças armadas como o agente que barra a mudança: as botas do medo que passam por uma rua deserta, ou seja: a repressão cada vez mais recorrente a partir da ação dos militares sobre diversos setores da sociedade.

*Cielito, cielo, qué joven  
está el cielo en rebeldía,  
qué verde viene la lluvia,  
qué joven la puntería.  
Se pone joven el tiempo  
y acepta del tiempo el reto,*

---

<sup>277</sup> Canção: *Cielito de los muchachos*; Álbum: *Canciones chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: *cielito*; País: Uruguai; Ano: 1971; Autores: Daniel Viglietti, Mario Benedetti.

<sup>278</sup> Ver capítulo 1.

*qué suerte que el tiempo joven  
le falte al tiempo el respeto.  
Están cambiando los tiempos  
con muchachos dondequiera,  
está el cielo en rebeldía,  
qué verde viene la lluvia,  
qué joven la puntería.<sup>279</sup>*

Duas questões importantes: a primeira se refere à juventude como agente da mudança: tempo jovem, *cielo* jovem, pontaria jovem. A outra que aponta a mudança para o tempo futuro: a ideia da mudança que virá. O porvir, o futuro, era elemento recorrente nas canções dos artistas engajados, de Chico Buarque a Mercedes Sosa. Nercolini afirma que tal característica era típica das canções de *protesto* da década de 1960: o dia que virá, o amanhã que será outro dia, o futuro promissor, a partir da revolução que se avizinhava. Uma utopia que aconteceria breve, de uma forma ou de outra. Partindo dessa premissa, parece que a simples ideia de pensar ou idealizar uma ruptura de caráter revolucionário não tinha bases históricas sólidas - hipótese esta que muitos militantes que participaram da luta armada no período sustentam. Apesar da afirmação ser correta em relação a recorrência da temática e também da crítica a essa atitude considerada por muitos críticos como imobilista e espontaneísta<sup>280</sup> – já que retirava do sujeito histórico a ação transformadora, pois a revolução era inevitável -, deve-se levar em conta que a canção, para parte dos artistas engajados com as propostas de esquerda, sobretudo de luta armada, era também entendida como um produto que fazia parte do processo revolucionário. Daí a própria criação era compreendida como um aporte à revolução que estava próxima: *“En un país donde se produce un cambio revolucionario, la revolución continúa de hecho, y por eso siento que la canción como forma de aporte ideológico es fundamental. Digo la canción porque es lo que yo hago, pero pienso igual con respecto a toda otra forma paralela.”*<sup>281</sup> Viglietti, na afirmação acima, se referia a Cuba e as mudanças de corte cultural a partir de rupturas revolucionárias. A canção como uma forma de suporte ideológico em que, segundo José Barata Moura *“É dentro deste campo da ideologia, do campo das produções da*

<sup>279</sup> Canção: *Cielito de los muchachos*; Álbum: *Canciones chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: cielito; País: Uruguai; Ano: 1971; Autores: Daniel Viglietti, Mario Benedetti.

<sup>280</sup> NERCOLINI. Op cit., p. 68.

<sup>281</sup> BENEDETTI. Op. cit., p.97.

*consciência dos homens, que a canção política encontra o seu meio de origem e de intervenção. É nesse horizonte que a prática do cantor ou do compositor das canções políticas se materializa. (...).*<sup>282</sup> Considerando tais afirmações, associada ao impacto que a Revolução Cubana teve nos setores culturais da esquerda no período, a noção de ruptura revolucionária presente na canções do período passa a ter sentido dentro da compreensão da movimentação social histórica por que passavam certos países da América Latina, como o Uruguai.

Essa ideia pode ser relacionado também, e sobretudo, a certas linhas de pensamento e estratégias de ação política de frações da esquerda uruguaia. De uma forma geral, havia na época a linha do PCU e a linha guerrilheira guevarista, do MLN. Viglietti, apoiava a corrente combativa preconizada pelo MLN e possuía contatos com o braço político legal da organização – o *Movimiento 26 de Marzo* – que fora fundado em maio de 1971 para fazer parte da Frente Ampla na disputa eleitoral do mesmo ano. Sua interpretação do momento histórico estava permeada pelo entendimento de que as possibilidades estratégicas de mudança passavam pela ampla ruptura – das estruturas regidas pelas frações oligárquicas, por uma lado, ruptura interna que se desdobrava na supressão do jogo político-partidária vigente até então no País e pelo acesso da maioria da população a terra, aos recursos do País e às necessidades básicas; e, por outro, ruptura externa voltada para o fim da dependência ao capital internacional e as instituições que influenciavam as políticas econômicas e tinham controle do sistema financiero do País, e fomento de um projeto de soberania nacional e desenvolvimento econômico com base na promoção do bem-estar social. Assim, seguindo sua convicção como trabalhador da cultura, como ele se autodenominava, a canção também tinha que estar de acordo com tal momento. Se levados em conta os elementos acima: o impacto do processo revolucionário cubano, bem como as discussões e estratégia políticas da esquerda para a época e sua ação – nada imobilista - é plausível supor que a ideia da revolução *a la vuelta de la esquina* era mais do que uma quimera ou utopia para o futuro.

Essas alternativas de câmbio se cristalizaram na ação armada contra o Estado realizada a partir do surgimento do grupo guerrilheiro *Movimiento de Liberación Nacional*

---

<sup>282</sup> MOURA. Op. cit., p. 13.

*Tupamaros* (MLN–Tupamaros), em meados de 1960.<sup>283</sup> O MLN foi um movimento guerrilheiro iniciado pelo advogado Raul Sendic. Sendic ficou conhecido como advogado e militante do movimento dos *cañeros* – trabalhadores da cana de açúcar do norte do País, que viviam em condições precárias. Estes, apoiados por Sendic, organizaram uma marcha em direção de Montevidéu denunciando a miséria e a exploração que sofriam nas lavouras açucareiras. Esse movimento foi um marco para os debates sobre a exploração da mão de obra no campo e sobre a questão fundiária no País. O MLN, formado por dissidentes de

---

<sup>283</sup> Segundo JOSÉ PEDRO CABRERA CABRAL: “Em 1962, formou-se o embrião organizacional que deu lugar ao surgimento do MLN. De distintos grupos e partidos de esquerda – não comunista –, os integrantes da nascente organização conhecida como *El Coordinador* somaram a participação de socialistas, anarquistas, integrantes do *Movimiento Izquierda Revolucionario* – MIR e do *Movimiento Revolucionario Oriental* – MRO. Como objetivo básico, a organização apresentou a necessidade de cumprir funções de defesa do movimento popular contra a repressão policial e os grupos fascistas, muito ativos no Uruguai desde o início de 1960. Também figurava nos seus objetivos um trabalho que visava impulsionar e oferecer apoio a setores combativos na luta de massas, mediante enfrentamentos radicais, iniciando, assim, a transitar o caminho da luta armada com objetivos revolucionários, mas sem se propor a desenvolvê-la no imediato.

Em 1964, ocorreu um amplo debate no *Coordinador* a respeito da possibilidade – proposta por Sendic – de transformar a estrutura armada em instrumento de um “cartel” de partidos e grupos, que conservariam suas autonomias e características específicas. Essa proposta foi descartada no Plenário de *Parque Del Plata*, em maio de 1965. Nesse encontro do *Parque del Plata* deu-se por finalizada a experiência do *Coordinador*.

A partir desse momento, a organização passou a estruturar-se em células, dirigidas por um responsável militar e outro político. Fechou-se à admissão de grupos, e os militantes passaram a ser recrutados individualmente. Criaram-se direções intermediárias: coordenações militares e políticas.

O MLN, como nova organização, se propôs ser um movimento revolucionário que vislumbrava objetivos políticos segundo as necessidades do País. Surgiu como movimento ilegal, subversivo da legalidade burguesa, mas também da tradição legalista da esquerda uruguaia. Na busca de consenso, e também como forma de impulsionar a mobilização ativa do povo, o MLN apelava para a história nacional como fonte de legitimidade. As revoluções e guerras civis da história uruguaia fundamentavam a inspiração liberal revolucionária, como exemplo de direito à rebeldia contra a opressão.

Outro ponto importante sobre as referências à história nacional estava no discurso *artiguista*. O MLN declarava encarnar a continuidade de suas ideias. O discurso *artiguista* permitia reforçar o sentimento de Nação numa perspectiva latino-americana e encontrar um fio de continuidade entre a ação do MLN e aquela “revolução inconclusa”. No ideário de Artigas, o MLN encontrava conteúdos democráticos radicais e de autogoverno, liberdades civis e propósitos de justiça social contemplados no seu avançado projeto agrário. Os valores que se associavam à sua figura, dignidade, valentia, ao seu humanismo, à sua capacidade militar e liderança popular, ocuparam lugar central na ideologia *tupamara*.

Como vanguarda revolucionária, o MLN se colocava à frente de dois desafios históricos estipulados por sua estratégia de curto e médio prazo:

- 1) como a organização e seu método passariam a ganhar as grandes massas;
- 2) como a organização e seu método passariam a uma etapa superior de guerra, a uma etapa na qual se destruísse o aparelho armado que sustentava a oligarquia.

Consideravam, ainda, os desempregados que habitavam as favelas que formavam um colar ao redor de Montevidéu – e ainda formam – como o setor “potencialmente mais revolucionário”, e propunham a formação de uma “Frente de Libertação Nacional”, com conteúdo comum antiimperialista e antioligárquico.” In: CABRERA, José Pedro. Trajetória do Movimento de Libertação Nacional – *Tupamaros* –, 1962-1973: algumas questões de identidade e poder. In: Estudos Ibero-Americanos. PUCRS, v. XXXIII, n. 2, p. 156-171, dezembro 2007. Ver também: ALDRIGHI, Clara. *La Izquierda Armada: ideología, ética e identidad en el MLN–Tupamaros*. Montevideo: Trilce, 2001.

partidos políticos e quadros vinculados ideologicamente a esquerda uruguaia, tinha um programa de ação e luta de base socialista, de caráter anti-imperialista e de defesa da união latino-americana contra a exploração da população pobre da região.

A forma de atingir os objetivos desse programa era a luta estratégica contra a presença do capital estrangeiro e seus defensores e representantes no País, mobilização da sociedade e estímulo a luta visando a tomada do poder. Inspirado na Revolução Cubana e nas ideias de Che Guevara sobre a luta armada, o movimento iniciou suas atividades no campo, buscando estabelecer um foco guerrilheiro em uma zona rural no norte do País, exatamente na região da produção de cana de açúcar. Devido às condições geográficas do país e as características demográficas e sociais do Uruguai, O MLN terminou por se estabelecer na capital. Sua composição social era, basicamente, de estudantes universitários, profissionais liberais (advogados, médicos, engenheiros, professores), militantes políticos e trabalhadores urbanos em geral. Atuavam em Montevideu e cidades próximas, praticando assaltos a bancos e financeiras, as “expropriações”, e denunciando a corrupção dos entes públicos e privados em ações de grande visibilidade diante da população. A partir da escalada autoritária, o MLN passou a ser fortemente perseguido pelo governo, resultando no acirramento dos enfrentamentos entre as forças policiais e o MLN, em uma espiral de violência de significativas proporções. As ações do movimento tornaram-se mais contundentes, com sequestros e execução de figuras que representavam setores empresariais, autoridades públicas e policiais identificadas com a repressão. Os Tupamaros tiveram êxitos e respaldo popular nos primeiros anos de combate, mas a partir do recrudescimento da repressão e dos confrontos cada vez mais violentos com a polícia e as forças armadas, ficaram isolados e foram sistematicamente desarticulados a partir de buscas aos integrantes, detenções, prisões e desaparecimentos de presos.

A ação do MLN-Tupamaros também foi tema de canções. Viglietti denominava os anos de 1968-72 como “período Tupamaro” devido a ação dos guerrilheiros e a grande atenção que os meios de comunicação davam ao movimento. Também é nesse período que ocorrem diversos confrontos entre o MLN e as forças policiais, com o recrudescimento da

repressão estatal sobre o movimento. A canção *Solo digo compañero*<sup>284</sup> é uma homenagem aos guerrilheiros uruguaios:

*Escucha, yo vengo a cantar por aquellos que cayeron.  
No digo nombre ni seña, sólo digo compañeros.  
Y canto a los otros, a los que están vivos  
y ponen la mira sobre el enemigo.  
Ya no hay más secreto, mi canto es del viento,  
yo elijo que sea todo movimiento.  
No digo nombre ni seña, sólo digo compañeros.*

O autor pede para os ouvintes escutarem seu cantar para os que caíram na luta. Não fala seus nomes, nem senhas, são os companheiros caídos em combate. Canta também para os que seguem mirando o inimigo. Nessa canção, fica clara a posição de Viglietti: apoio a guerrilha e a revolução. Ao contrário dos nomes, os que caíram, que ele prefere não divulgar – e aqui se pode apenas deduzir que se tratava de um cuidado do autor, provavelmente porque tinha conhecimento do desaparecimento ou das mortes de muitos dos militantes, em uma época que essas informações poderiam comprometer o próprio artista –, a sua posição é bem clara. O autor canta que não faz segredo sobre isso, seu canto é todo vento, todo *movimiento* – ou, quem sabe, *Movimiento Liberación Nacional*.

*Nada nos queda y hay sólo una cosa que perder.  
Perder la paciencia y sólo encontrarla en la puntería, camarada.  
Papel contra balas no puede servir,  
canción desarmada no enfrenta a un fusil.  
Mira la patria que nace entre todos repartida,  
la sangre libre se acerca, ya nos trae la nueva vida.  
La sangre de Túpac, la sangre de Amaru,  
la sangre que grita libérate, hermano.*

Nesse último trecho, Viglietti expõe um ponto importante de seu entendimento sobre a canção na relação com uma conjuntura cada vez mais radicalizada: *Papel contra balas no puede servir, canción desarmada no enfrenta a un fusil*. A canção tinha que ser combativa, tinha que ter conteúdo instigador, ativo, incisivo – não havia espaço para escapismos ou fugas. Para Moura “o cantor político depende de toda uma movimentação

---

<sup>284</sup> Canção: *Solo digo compañeros*; Álbum: *Canciones chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1971; Autor: Viglietti.

*social histórica em que, de alguma maneira, se integra, embora segundo formas, níveis e graus necessariamente diferenciáveis*".<sup>285</sup> Viglietti se encaixa nessa definição, e a canção acima expõe de forma significativa a integração do autor na movimentação sócio-histórica de seu tempo. Ao mesmo tempo, o próprio autor deixava claro onde cada indivíduo agia, qual o terreno de cada um: "*cuando me preguntan: ¿Usted es tupamaro?; ¿Usted es guerrillero?, o cuando en un artículo me llaman el 'cantor guerrillero', no tiene nada que ver con lo que siento adentro. No se trata de eso. No hay que confundir los terrenos.*"<sup>286</sup> Viglietti, com tal postura, delimitava o que lhe parecia ser o papel do artista e de seu produto - a canção. Importante salientar uma vez mais que Viglietti apoiava a estratégia de ação dos Tupamaros e a ideia da luta armada como caminho para a revolução:

Siempre me resultó muy difícil tener bien claro qué es un revolucionario. Considero que más bien estoy de parte de la revolución, que apoyo a la revolución (...) En realidad, no me desvelo pensando si soy o no revolucionario. Estamos en una lucha, a distintos niveles, y además nunca se sabe qué va a pasar mañana. Eso sí, estoy de acuerdo con la posición revolucionaria.<sup>287</sup>

A poetisa uruguaia Idea Vilariño escreveu um poema chamado *Los Orientales* em alusão ao MLN. Na época a denominação Tupamaros estava proibida por decreto presidencial de julho de 1969. Não se podia pronunciar ou escrever o nome do movimento na imprensa, no rádio ou na televisão, como se a simples proibição do nome apagasse a própria existência do movimento. Assim, os integrantes do MLN eram identificados como *los innombrables*, em alusão a impossibilidade de nomeá-los. A poetisa escreveu então o poema em homenagem ao movimento, substituindo a palavra *tupamaros* por *orientales*, incluindo assim toda a população uruguaia na luta do MLN. O duo Los Olimareños musicou o poema de Vilariño e gravou a canção *Los Orientales*, do disco *Cielo del 69*<sup>288</sup>:

*De todas partes vienen, sangre y coraje,  
para salvar su suelo los orientales;  
vienen de las cuchillas, con lanza y sable,  
entre las hierbas brotan los orientales.*

<sup>285</sup> MOURA. Op. cit., 1977.p. 14.

<sup>286</sup> BENEDETTI. Op cit., 2007, p. 89

<sup>287</sup> Ibidem, p. 90.

<sup>288</sup> Los Olimareños. *Cielo del 69*. Orfeo/Emi. 1970.

*Salen de los poblados, del monte salen,  
 en cada esquina esperan los orientales  
 Porque dejaron sus vidas  
 ,sus amigos y sus bienes  
 porque les es más querida  
 la libertad que no tienen,  
 porque es ajena la tierra  
 y la libertad ajena  
 y porque siempre los pueblos saben romper sus cadenas.  
 (...)*

Bráulio Lopes, integrante do duo, contextualizava a canção com o momento de crise social e político do Uruguai do fim da década de 1960: “*Esta canción se hizo en la época de toda la lucha interna política nuestra, los tupamaros y todas esas cosas. Se trataba de buscar canciones que reflejaran esa especie de confrontación social, tan latente y tan fuerte que había en ese momento en Uruguay.*” O segundo integrante, José Luis “Pepe” Guerra, explicava que “*no se podía nombrar a los tupamaros. Idea le puso “Los orientales”*”.<sup>289</sup> O poema musicado aponta para o papel dos orientais que se insurgem para salvar o solo da pátria. Eles saem dos montes, colinas, brotam entre as ervas dos campos, esperam em cada esquina das cidades com armas, prontos para a luta. Em nome dela e da liberdade que não possuem, deixam amigos, família e bens. Reivindicam terra e liberdade para o povo, que unido, em milhares, romperá com as amarras que o prendem.

Outro poema, de Osiris Rodriguez Castillos, foi musicado por Numa Moraes com o nome de *Cielo de los Tupamaros*. Nesse poema, pode-se notar novamente o uso da *gauchesca* como poesia política:

*Cielo, mi cielito lindo  
 danza de viento y juncal,  
 prenda de los tupamaros,  
 flor de la Banda Oriental.*

*El cielo de los matreros  
 miren que oscuro que esta...  
 Bien aiga las medialunas  
 que lo andan por alumbrar...*

---

<sup>289</sup> Comentários das canções de Los Olimareños por Bráulio Lopes e José Luis Guerra in: *Cancionero para Guitarra: Los Olimareños*. Cancioneros del TUMP. N° 6. Montevideú: Ediciones del TUMP, 2001, pp. 44-45.



*Pa mi que los chapetones  
ya nos cuentan redotaos  
y es que no han caído en que somos  
pocos pero bien montaos...*

*(...)*

*Cielo, mi cielito lindo  
danza de viento y juncal  
prenda de los tupamaros,  
flor de la Banda Oriental.<sup>290</sup>*

### 3.4.2 O homem novo e a revolução

Em muitas canções e na obra de Viglietti e demais artistas se identificam temáticas recorrentes que faziam parte do pensamento político na década de 1960: a transformação da sociedade via revolução e o papel do homem novo. Sobre a primeira questão, o próprio Viglietti pode aportar subsídios para apreender as noções que este tinha sobre revolução e sobre sua obra dentro de uma perspectiva particular - a da arte como um fazer revolucionário, como um elemento importante dentro da concepção de que as revoluções ocorrem em diversos níveis das sociedades, em que os aspectos artísticos e culturais estariam indissociados das demais mudanças advindas dos processos revolucionários. Viglietti em seu cancionero ressalta a importância da revolução enquanto um fazer cotidiano dos homens, como algo que se constrói nas mais diversas instâncias de uma sociedade, e toma como exemplo e possibilidade concreta o processo revolucionário cubano iniciado em 1959. A canção a seguir, do cubano Sílvio Rodríguez, que trata da temática do homem comum que toma consciência da realidade em seu entorno, foi gravada por Viglietti em 1973:

*Un hombre se levanta temprano en la mañana,  
se pone la camisa y sale a la ventana.  
Puede estar seco el día, puede haber lluvia o viento,  
pero el paisaje real —la gente y su dolor—  
no lo pueden tapar ni la lluvia ni el sol.  
Una vez descubierta esta verdad sencilla,  
o se sube a la calle o se baja a la silla.  
O se ama para siempre, o ya se pierde todo.*

---

<sup>290</sup> Letra: Osiris Rodríguez Castillos. Do livro: *Dos Poetas Orientales*. Canção: Numa Moraes.

A tomada de consciência - *la gente y su dolor* - acaba por realizar uma mudança no indivíduo: ele não pode mais ficar alheio, tem de fazer uma escolha, ir à rua ou sentar no sofá. O desafio do autor é exortar à ação que remete a luta armada. Pode-se aferir:

*Se deja de jugar, se deja de mentir,  
se aprende que matar es ansias de vivir.  
Un hombre se levanta y sale a la ventana,  
y lo que ve decide la próxima mañana.  
Un hombre simplemente sale a mirar el día  
y se deja quemar con ese resplandor,  
y decide salir a perseguir el sol.<sup>291</sup>*

O indivíduo faz a sua escolha e decide agir a partir do que ele vê nas ruas – não pode mais ficar parado, e sua luta é de vida: *aprende que matar es ansia de vivir*. Nesse ponto talvez fique em evidência a própria escolha do autor na questão sobre as formas de se realizar as mudanças pretendidas: via luta armada.

Em 1973, já no exílio, numa entrevista ao poeta Mario Benedetti, em Buenos Aires, Daniel Viglietti discorreu sobre a importância da revolução cubana como elemento propulsor de suas preocupações políticas e sociais e como essas preocupações permeavam sua obra.<sup>292</sup> Nesse depoimento, percebem-se vários elementos do pensamento de Viglietti em relação a sociedade, ao momento histórico que vivia e como ele inseria sua produção a partir desse contexto. Primeiramente ele aponta para os acontecimentos ocorridos em Cuba como um momento de “tomada de consciência” da problemática latino-americana, em especial sua visita a Cuba após a revolução. Em agosto de 1967, Viglietti participou, junto com uma delegação de artistas uruguaios do Encontro da Canção de Protesto na cidade de La Havana realizado pela Casa de Las Américas de no marco da OLAS. Este encontro, como o próprio cantor atesta, marcou significativamente toda uma geração de artistas uruguaios. A experiência de se apresentar em Cuba e conhecer um pouco das mudanças por que passava o País calou fundo na percepção que estes artistas passaram a ter em relação a seu País e sobre os problemas comuns da América Latina. Viglietti considerou muito

---

<sup>291</sup> Canção: *Un hombre se levanta (o antesala de un tupamaro)*\* Canção escrita para a teleserie de aventuras “*Los comandos del silencio*” dirigida por Eduardo Moya; Álbum: *Trópicos*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1973; Autor: Silvio Rodriguez (1971).

<sup>292</sup> BENEDETTI. Op cit., p. 81-82.

importante essa estada no País atribuindo à experiência cubana uma grande influência em sua obra, em específico nos trabalhos que faria nos anos seguintes.

Esa estada en Cuba es para mí una conmoción, al punto de que pienso que toda la serie de Canciones para el Hombre Nuevo (salvo a Desalambrar, que la había hecho en Uruguay, antes de viajar a Cuba) está muy tocada por esa experiencia. Luego, la vuelta a Uruguay significa no saber bien si es que uno vuelve cambiado por esa experiencia y por eso resulta un Uruguay distinto, o si es que el Uruguay también está cambiando vertiginosamente. Te estoy hablando de 1968. En ese año, toda aquella perspectiva latinoamericana, de la lucha que nos espera, y cómo hacerla, empieza a tratar de resolverse en el propio contorno. En ese sentido, ya entonces hay pautas en las luchas políticas, en las luchas estudiantiles y en los comienzos más difundidos de la lucha guerrillera (...) es todo un mundo y por supuesto influye en lo que uno hace. Hay una subjetividad muy especial, porque el sujeto es de alguna manera el proceso revolucionario.<sup>293</sup>

Essa última questão assinalada por Viglietti, a do sujeito como agente do processo revolucionário, se refere ao segundo elemento presente nas canções do artista, que pode ser relacionada ao pensamento de Ernesto Che Guevara. Sem entrar no debate sobre as linhas do pensamento guevarista e sua relação com as teorias socialistas, especificamente o marxismo, pode-se afirmar que suas concepções a respeito das possibilidades de transformação da sociedade estavam fundamentadas tanto pela teoria como pela experiência vivida. Assim, Guevara acreditava que o aporte teórico advindo do marxismo para compreensão e transformação da sociedade estaria vinculado a dinâmica dessas mesmas transformações, ou seja, numa concepção dialética das ideias e conceitos da teoria marxista e de sua relação com a ação dos sujeitos nos processos históricos.

Outro ponto fundamental de suas ideias estava no papel dos sujeitos dentro dos processos de mudança social: o enfoque no homem novo e sua ação como instrumento e objetivo último da revolução. Uma visão que retomava aspectos humanistas da teoria marxista, valorizando o protagonismo dos sujeitos em relação às estruturas. O homem novo, portanto, elemento central no pensamento de Che, era a peça fundamental do processo revolucionário.<sup>294</sup> Processo dialético em que o homem, sujeito e protagonista da revolução, também se transformaria durante esse processo. Dessa mudança, dessa luta,

---

<sup>293</sup> BENEDETTI. Op. cit., p. 82.

<sup>294</sup> Universidad Central de Venezuela Facultad de Ciencias Económicas y Sociales Escuela de Estudios Internacionales Cátedra: Historia del Pensamiento Político Profesor: Fidel Canelón <http://www.monografias.com/trabajos/hombrenuevo/hombrenuevo.shtml> Acessado em 22/07/2008.

resultaria o homem novo, revolucionário em todas as atividades de sua vida: no trabalho, na família, nas atividades públicas.<sup>295</sup> O homem e suas ações, o sujeito revolucionário foi tema em muitas canções de Daniel Viglietti, como a *Canción del hombre nuevo*,<sup>296</sup> gravada em 1968:

*Lo haremos tú y yo, nosotros lo haremos,  
tomemos la arcilla para el hombre nuevo.  
Su sangre vendrá de todas las sangres,  
borrando los siglos del miedo y del hambre.  
Por brazo, un fusil; por luz, la mirada,  
y junto a la idea una bala asomada.  
Y donde el amor, un grito escondido,  
millones de oídos serán receptivos.  
Su grito será de guerra y victoria,  
como un tableteo que anuncia la gloria.  
Y por corazón a ese hombre daremos  
el del guerrillero que todos sabemos.*

O cantor convida seu interlocutor para ajudar a moldar o homem novo, feito de barro, sangue e amor. Homem de fusil e olhar luminoso, que somando ação, pensamento e ideia, chegará com seu grito a milhões de ouvidos que o escutarão. Grito de guerra, de vitória e glória, triunfo guerrilheiro que apagará séculos de fome e medo. Assim o homem novo, de fusil, de luta, com a luz em sua mirada faria amanhecer um novo dia:

*Lo haremos tú y yo (por brazo, un fusil),  
nosotros lo haremos (por luz, la mirada);  
tomemos la arcilla: es de madrugada.*

A temática do indivíduo comum, anônimo que se engaja na luta revolucionária é notável na música *Muchacha*,<sup>297</sup> uma homenagem aos jovens estudantes que ingressaram na guerrilha no Uruguai. A escalada autoritária no País atingiu mulheres que agiam em

<sup>295</sup> Sobre o pensamento do revolucionário e suas concepções acerca do marxismo Ver: CHE GUEVARA, Ernesto. O socialismo humanista. Petrópolis: Vozes, 1989.

<sup>296</sup> Canção: *Canción del hombre nuevo*; Álbum: *Canciones para el hombre nuevo*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1968; Autor: Daniel Viglietti.

<sup>297</sup> Canção: *Muchacha*; Álbum: *Canciones chuecas*; Selo: Orfeo; Gênero: milonga; País: Uruguai; Ano: 1971; Autor: Viglietti.

organizações guerrilheiras, mas não só estas. O caso da professora primária Helena Quinteros é exemplar sobre a força e violência da repressão sobre a sociedade. Nessa canção, Viglietti homenageia o caráter revolucionário das jovens que ingressaram na luta armada. A temática do revolucionário, na figura da estudante guerrilheira, é tratada a partir de uma notícia de jornal em que aparece o rosto da jovem:

*La muchacha de mirada clara cabello corto,  
la que salió en los diarios  
no sé su nombre, no sé su nombre.  
Pero la nombro: primavera.*

*Estudiante que faltaba a clase,  
yo la recuerdo, la que dijo la radio,  
dijo su sombra, dijo su sombra.  
Pero la veo: compañera.*

*Caminante que borra sus pasos, yo no la olvido  
,la que no dijo nada, dijo mi patria, dijo mi patria.  
Pero yo digo: guerrillera.*

*La que sabe todas las esquinas, parques y plazas;  
la que la gente quiere  
,aunque no digan, aunque no digan.  
Pero yo grito: mujer entera.*

*La muchacha de mirada clara, cabello corto,  
la que salió en los diarios;  
no sé su nombre, no sé su nombre.*

*Pero la nombro: primavera.  
Pero la veo: compañera  
.Pero yo digo: mujer entera  
Pero yo grito: guerrillera.*

Mario Benedetti conta em sua biografia sobre Viglietti, algumas das motivações dessa canção. A partir de 1970, com o aumento da repressão, era comum que os jornais publicassem fotos de guerrilheiros caídos ou detidos. Mesmo sendo fotos de prontuários policiais, Benedetti narra que elas chamavam atenção por serem fotografias de pessoas muito jovens. Talvez impactado por essa situação brutal de ver esses jovens lutadores sendo caçados, Viglietti compôs tal canção – uma homenagem e um reconhecimento aos tantos

que caíram violentamente durante a repressão, muitos com pouca idade, mas uma coragem e determinação admiráveis. Da mesma forma que na *Canción de Pablo*:<sup>298</sup>

*Compañera, vendrán a preguntar por mí;  
si yo he sido, dónde estoy,  
si usted sabe adónde fue su marido.  
Usted levanta la vista, mira, calla, está pensando:  
Pablo andará por la tierra,  
su bandera enarbolando,  
(...)  
buscándome vendrán aquí,  
mi retrato, una carta, algún signo para dar con mi rastro.  
Su corazón guerrillero olvida en las calles la soledad.  
Compañera, vendrán a preguntar otra vez,  
  
si me ha visto, si le escribo, si usted sabe adónde fue su marido.  
Usted los mira a los ojos, con ternura va pensando:  
Pablo es un hombre que sabe que la vida está cambiando,  
los compañeros lo llevan hacia el alba caminando.  
(...)  
Pablos hay muchos y andando por la tierra van cantando.*

A canção seria uma alusão a um interrogatório da companheira de um suposto guerrilheiro na clandestinidade que está sendo procurado. A poesia trata desta companheira que precisa dar respostas para o paradeiro de Pablo - em sua reflexão as respostas são simples -, ela, bem como ele, sabe que o mundo está mudando e que Pablo e os companheiros são os protagonistas da mudança.

Pablo - o nome do companheiro procurado - é o homem novo das canções anteriores - sabe que tem um caminho a percorrer e sua luta, revolucionária, depende também de sua companheira. Ele resiste a tudo - a solidão, a dificuldades da luta - e instiga ela a fazer o mesmo. Ela sabe o que pode acontecer, as perguntas que farão, e também sabe por onde estará Pablo - pela terra, pelas ruas, levantando bandeiras e cantando, como o próprio autor.

---

<sup>298</sup> Canção: *La canción de Pablo*; Álbum: *Canto libre*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1970; Autor: Daniel Viglietti.

Pablos seriam muitos, seriam todos os envolvidos na luta de libertação e na busca de uma nova sociedade. Pode-se aferir que o próprio artista se insere entre esses Pablos, pois entre eles muitos vão pela terra caminhando e cantando.

### 3.4.3 Forças Armadas e revolução

Na América do Sul, na década de 1960, as forças armadas jogaram papel decisivo nas mudanças políticas do período. O caráter destas e sobre qual atuação poderiam ter nos países estavam em debate. A defesa de um projeto político e social em defesa dos interesses nacionais, de desenvolvimento econômico com bases na industrialização, e de exploração dos recursos naturais por parte do Estado estavam na pauta dos debates dos círculos militares. A defesa do nacionalismo vinculava alguns setores militares, quase sempre composto de jovens oficiais e praças, aos movimentos sociais e políticos progressistas do período.

Dessa forma, as possibilidades de as forças armadas atuarem ao lado dos movimentos sociais, dos trabalhadores, em nome de um projeto comum eram vista como um caminho viável pelos setores progressistas. Apesar das diferenças em relação aos projetos de nação, pode-se detectar a presença militar nos episódios políticos do período. No Peru, o governo do general Velasco Alvarado, de caráter antioligárquico e anti-imperialista. No Brasil, o movimento tenentista, de corte nacionalista, que teve desdobramentos políticos significativos para o País.

No Uruguai, as forças armadas tinham uma tradição constitucionalista, de defesa da ordem democrática e de não inserção em assuntos políticos. Um exemplo dessa posição legalista pode ser visto no golpe de Estado do presidente Gabriel Terra em 1933, após dissolver o Parlamento. Neste episódio, as forças armadas não tiveram participação, se mantendo numa neutralidade passiva perante os acontecimentos políticos. O episódio é demonstrativo de como as Forças Armadas julgavam seu papel perante o Estado e perante a sociedade.

Esse papel se modificou radicalmente na década de 1960. Nesse sentido, os setores nacionalistas dos exércitos passaram a questionar o processo e internacionalização das economias nacionais realizado pelas burguesias locais que subordinavam os respectivos

países ao capital internacional. Somado a esse quadro de perda de soberania nacional, a percepção do aumento da corrupção dentro da vida pública era outra preocupação presente nos círculos militares. Identificadas algumas das causas dos problemas sociais, políticos e econômicos, se tornava necessário encontrar a solução das questões: reforma agrária, recuperação da soberania nacional e nacionalização de setores estratégicos na economia eram algumas das soluções que estavam dentro das propostas defendidas por parte dos militares. Propostas que se alinhavam aos projetos de outros setores sociais e políticos e que dessa forma, associava esses militares aos movimentos progressistas e populares.

Tal comunhão de interesses foi vista com grandes ressalvas pelos setores conservadores subordinados ao capital internacional. Também preocupava diretamente a política externa estadunidense para o continente, tanto em relação aos projetos macroeconômicos orientados a partir dos órgãos financeiros internacionais como no que se refere aos planos de vigilância e controle estratégico militar que os EUA tinham para a região, principalmente após a Revolução Cubana.

Os círculos militares considerados nacionalistas eram vistos como uma ameaça para esses interesses, pois seriam aliados das causas sociais defendidas pelos setores progressistas e de esquerda. Algumas experiências de tomada de poder por parte desses grupos nacionalistas foram feitas no continente, como no caso do golpe militar encabeçado pelo general Velasco Alvarado no Peru, em 1958. Essa experiência, de caráter antioligárquico e anti-imperialista acenou às esquerdas latino-americanas a possibilidade de contar com as forças armadas para romper com a subordinação aos interesses do grande capital e realizar as reformas necessárias nos respectivos países.

*No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo,  
si somos la misma cosa yo, tú  
Tú eres pobre, lo soy yo, soy de abajo, lo eres tú.  
De dónde has sacado tú soldado que te odio yo.  
Me duele que a veces tú te olvides de quién soy yo,  
caramba, si yo soy tú, lo mismo que tú eres yo.  
Pero no por eso yo he de malquererte tú,  
si somos la misma cosa yo, tú.  
No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo  
Ya nos veremos yo y tú juntos en la misma calle,  
hombro con hombro tú y yo sin odio ni yo ni tú.  
Pero sabiendo tú y yo a donde vamos yo y tú,*



*No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo  
si somos la misma cosa tú y yo.*<sup>299</sup>

O soldado comum, o praça, é instado a lutar junto ao seu povo, ombro com ombro, na rua, pelas mesmas propostas. Sem ódios, pois ambos são a mesma coisa, advém dos mesmos setores sociais, tem os mesmos interesses. O que dói ao interlocutor é o esquecimento do soldado da origem comum de ambos, e a possibilidade de conflito entre iguais. A dicotomia seria falsa, pois não haveria motivos para ódio mútuo. A luta irmanaria soldado e homem comum em uma mesma senda.

Interessante o jogo de palavras presente na canção: o *eu*, e o *tu* se confundem, como se soldado e interlocutor também o fizessem. O objetivo da canção de fundir soldado e homem fica evidente na poesia, e a canção reproduz o efeito da proposta contida na letra. Um exemplo concreto da força poética da canção e das possibilidades contidas nela para expressar determinadas ideias ou propostas. Nesse caso, a canção expressa a união que a própria letra pretendia, ao fazer a junção entre soldado e homem comum. Seguindo a mesma linha das forças armadas de braços dados junto com a população, Viglietti gravou a canção *Soldado, aprende a tirar*,<sup>300</sup> em 1968:

*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.*<sup>301</sup>

Na canção, o autor alerta o soldado para que aprenda a atirar, não para baixo, em direção em que socialmente estariam ambos, numa alusão a sua posição social. Alerta para que o soldado não atire em direção aos seus, para não ferir quem estaria ao seu lado. Ao contrário, o soldado deveria atirar desde baixo, sobre o lodo, para não atingir nem ferir o

<sup>299</sup> Canção: *No sé por qué piensas tú*; Álbum: *Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra*; Selo: Antar; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1963; Autor: Poesia: Nicolás Guillén, Música: Noel Guarany, Intérprete: Daniel Viglietti.

<sup>300</sup> Poema de Nicolas Guillén publicado na obra *Cantos para Soldados y Sonos para Turistas*. México: Masas, 1937.

<sup>301</sup> Canção: *Soldado, aprende a tirar*; Álbum: *Canciones para el hombre nuevo*; Selo: Orfeo; Gênero: canção; País: Uruguai; Ano: 1968; Música: Daniel Viglietti, Poesia: Nicolas Guillén.

amigo civil. Dessa forma, estariam juntos, lado a lado, caminhando e atirando na mesma direção. Ombro com ombro ambos trilhariam a mesma senda.

A orientação golpista e o caráter autoritário e repressivo de tais regimes colocou em lados opostos e antagônicos as forças repressivas encabeçadas pelos militares e os setores da esquerda latino-americanos. O que antes parecia possível - uma união das forças progressistas com os militares nacionalistas - se tornara inviável no final da década de 1960. Os militares que não apoiavam os golpes nem se alinhavam as novas diretrizes eram exonerados de suas funções, expulsos das forças armadas ou enquadrados de acordo com os postulados que formatavam as novas atribuições das forças armadas dos países no continente.

De qualquer forma, a visão das sociedades latino-americanas sobre suas forças armadas foi se modificando. Os movimentos sociais, partidos políticos de esquerda, movimento sindical, estudantil, camponês, de oposição aos governos autoritários, foram duramente reprimidos pelos aparelhos repressivos policiais e pelas forças militares.

A repressão gerou a reação - mobilizações, resistência, denúncia, luta armada e a voz ativa da intelectualidade engajada. Encarregadas de combate ao inimigo interno, as forças armadas e as polícias desses países desarticularam os movimentos de oposição e reprimiram os setores da sociedade civil que resistiram aos processos autoritários incitados pelos golpes de Estado.

Por fim, a relação dialética entre um Estado, governo democraticamente eleito dentro de uma normalidade institucional - que inicia um processo de supressão das liberdades civis, de enquadramento dos movimentos sociais organizados, de crescente repressão e controle policial e de censura aos meios de comunicação entre outros fatores - configurando a espiral autoritária que culminará no golpe civil-militar de 27 de junho de 1973, e uma oposição que se organiza, mobiliza, para barrar essa espiral, garantir direitos políticos e sociais conquistados e sob diversas formas, se articula para encontrar caminhos de superação da crise e também para formular uma organização social, política econômica distinta para o Uruguai. Nesse sentido, em uma sociedade polarizada, tomar partido, escolher um "lado", era decisão que poderia valer para todas as atividades exercidas - políticas, profissionais, da vida quotidiana -, e se expressava nas escolhas que se faziam.

Parte dos setores artísticos tinha essa visão de sociedade e da função da arte no âmbito político-cultural de uma sociedade.

A revolução ou reforma eram possibilidades para lograr esses câmbios - a luta armada do MLN baseada na teoria *foquista* e na noção de guerra de guerrilha de inspiração guevarista. A mobilização de setores organizados politicamente se cristalizava na formação da FA, como alternativa das esquerdas articuladas em torno de um projeto comum.

No Uruguai essa possibilidade esbarrou na espiral autoritária que agiu para: 1) a proscricção dos partidos de esquerda; 2) repressão aos movimentos estudantil, aos trabalhadores organizados; 3) a perseguição e aniquilamento da luta armada; 4) o fechamento de periódicos; 5) a censura aos meios de comunicação e aos setores da cultura uruguaia que estavam identificados com os movimentos sociais; 6) a censura e perseguição política aos artistas nacionais com a proibição nas rádios, nos programas de televisão, os *allanamientos*, prisão "modelar" (de Viglietti), interrogatórios. Afora as pressões de caráter econômico - impossibilidade de gravar ou de assinar contratos - e ameaças.

Os artistas, como parte da intelectualidade do período, estavam comprometidos com sua sociedade, ou parte dela que buscava alternativas para a crise social, política e econômica por que passava o País. Muitos tomaram "partido", eram militantes políticos, filiados a partidos ou participavam de campanhas ou atos públicos. Mesmo quando não tinham afiliação, reforça-se a ideia de pensar o que faziam, no caso seu trabalho artístico, enquanto trabalho intelectual, como um contributo a sociedade. A partir do golpe civil militar de 27 de junho de 1973, junto com o calar de baionetas, silenciaram-se as vozes dos artistas, que foram censurados, proibidos de gravar e de se apresentar e partiram para o exílio. Nesse mesmo ano, era lançado no Uruguai o disco Trópicos, produzido em Cuba, onde Viglietti interpretou canções dos cubanos Silvio Rodriguez, Pablo Milanés e de Chico Buarque de Holanda e outros nomes da música latino-americana. Em uma versão de Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo para um texto de Bertold Brecht, Viglietti anunciava os tempos difíceis vividos para aqueles que buscavam uma alternativa distinta daquela imposta pelas ditaduras militares:

*Yo vivo en un tiempo de guerra,  
Yo vivo en un tiempo sin sol.  
Sólo quien no sabe las cosas*

*Es un hombre capaz de reír.*

*Ay, triste tiempo presente  
En que hablar de amor y de flor  
Es olvidar a tanta gente  
Que está sufriendo dolor.*

*(...)*

*Yo sé que es preciso vencer,  
Yo sé que es preciso luchar,  
Yo sé que es preciso morir,  
Yo sé que es preciso matar.*

*Es un tiempo de guerra, es un tiempo sin sol.*

*(...)*

*Si llegaras a vivir  
Ese tiempo de igualdad  
Donde el hombre ayude al hombre  
Sentirás la libertad.*

*Es un tiempo de guerra, es un tiempo sin sol.*

Nesse mesmo ano, Daniel Viglietti, assim como tantos outros artistas engajados e lutadores sociais, partiu para o exílio – afastados de seu país, de seu público, de sua sociedade. Seu trabalho, no entanto, continuou militante na denúncia e na solidariedade, amplificando em suas canções a voz de muitos que foram calados pelo exílio, pelas prisões, pelos desaparecimentos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho presente foi dividido em três partes: na primeira parte deste estudo, procurou-se estabelecer uma relação entre o surgimento e o desenvolvimento da poesia política rioplatense e uma apropriação do cancionero da *gauchesca* pelos artistas engajados da década de 1960. Na segunda parte, buscou-se, primeiramente, situar o movimento musical e artístico uruguaio dentro do âmbito mais geral latino-americano. Desde essa perspectiva, compreender as influências e as direções que tal movimento contornou. Depois, entender o significado da canção política e do artista engajado em tal contexto – a análise do trabalho artístico e das vinculações do cantor Daniel Viglietti com determinados setores da política e da sociedade uruguaia. Na terceira e última parte da investigação, foi feita a análise do cancionero de Viglietti a partir da letra das canções, separando-as por temáticas e apreendendo o seu conteúdo, como mensagem ou discurso poético, mas também e, sobretudo, político.

Para mapear a importância do cancionero e caracterizá-lo foi levado em consideração:

1. A história da poesia política no Prata, tanto pelas formas e ritmos como pela intencionalidade de passar mensagem a um público.
2. A ideia de apropriação desta mesma poesia pela esquerda, tanto em período anteriores como, e sobretudo, nos anos 60.
3. O movimento artístico da década de 1960 – no ocidente e sobretudo na América Latina.
4. Os movimentos sociais e políticos – luta armada incluída – do período analisado.

Dessa forma, procurou-se demonstrar que os movimentos artísticos convergiram junto aos setores mais ativos da esquerda no período: movimentos sociais – estudantil e sindical –, partidos políticos e mesmo guerrilha e luta armada, num processo de inter-relação entre produção artística e militância política.

O historiador Eric Hobsbawm, em sua obra *História social do Jazz*,<sup>302</sup> defende que nem sempre, ou poucas vezes na história da música popular, o engajamento político e social

---

<sup>302</sup> HOBBSAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

esteve associado aos movimentos musicais e às produções artísticas. Não é o caso da canção latino-americana da década de 1960, como procurou-se comprovar.

Utilizou-se a expressão artista-engajado para definir aquele que defende sua produção artística como ação política, como uma contribuição dentro de um processo de ruptura ou de proposta de mudança. Tais artistas acreditavam ter um determinado papel em sua sociedade, portanto deveriam se comprometer com um projeto, se posicionar diante de temas que julgavam relevantes para ela. Os artistas engajados identificavam-se com os marginalizados do campo e da cidade, e acreditavam que seu trabalho deveria contribuir para levar uma mensagem, conscientizar os setores menos favorecidos da sociedade.

Para este estudo tentou-se captar alguns elementos comuns nesse processo: a) uso de ritmos, estilos e gêneros considerados nacionais; b) letras com componente de crítica social e política; c) letras críticas aos valores tradicionais e a moral conservadora; d) crença nas possibilidades de transformação social e na revolução; e) denúncia e resistência aos projetos autoritários que começavam a ser implementados no continente. No caso uruguaio, constatou-se tais elementos na apropriação da *gauchesca*, do discurso artiguista, dos gêneros musicais considerados populares como o *cielito*, *a cifra*, *a milonga*, *o candombe*, *o tango*. Também se pode comprovar, através do cancionário analisado, a crítica social e, sobretudo, a defesa de um projeto de sociedade novo, no caso de Viglietti, revolucionário. Por último, quando a escalada autoritária, no Uruguai – que se inicia antes do golpe de Estado - atingiu os partidos políticos, os movimentos sociais e a guerrilha, constatou-se pelo cancionário a denúncia aos projetos autoritários e contrarrevolucionários na América Latina.

As temáticas presentes nas canções evidenciou os principais elementos da pauta de luta e dos debates de esquerda da época: reforma agrária, nacionalismo, resistência ao imperialismo e a influência econômica das potências ocidentais, reforma e revolução a partir da consolidação do processo revolucionário cubano, papel dos movimentos sociais em todo esse processo, inclusive da cultura. A análise das canções também propiciou tal entendimento, à medida que os conteúdos presentes nas letras foi apreendido como mensagem ou discurso, com objetivo de transmitir uma mensagem para um público que pudesse ser o mais amplo possível.

Barata Moura denomina de canção política de intervenção direta a canção que encarna uma movimentação social de sentido definido, e que é exatamente essa movimentação que lhe dá sentido, inspiração, e que define seu âmbito de ação, bem como sua relação peculiar com a história:

Se, nas sociedades divididas em classes, a história tem um motor ou um processo determinante que é a luta de classes, o caráter político de uma canção deriva também de sua capacidade, não apenas de compreensão concreta – isto é aplicada ao seu tempo – do fenômeno, mas ainda de integração efectiva e eficaz nesse mesmo combate decisivo.<sup>303</sup>

Dentro dessa perspectiva, procurou-se defender a premissa de que para os artistas engajados a arte, no caso a música, não podia estar dissociada das questões prementes das sociedades. A ideia que havia na época era de que era necessário um “diálogo com as massas”, possibilitando a estas uma tomada de consciência, consciência de condição social, de realidade econômica, de classe - e a arte seria um instrumento importante nesse processo de conscientização. Assim, nesse período, na produção de uma cultura política de esquerda – reformista ou revolucionária – o papel dos artistas foi considerado como o de agente político e social, e esse processo se estendeu e ganhou força, sobretudo na música, na literatura, no teatro, no cinema.

Mais do que isso, tal movimento fez parte de um momento singular na história recente da América Latina: a dos processos de ampliação da participação social e política de setores antes marginalizados que começou na década de 1940 e chegou ao seu auge nos anos 60. Essa perspectiva tem por norte a noção de que tal período da história produziu uma crise hegemônica no seio das diversas sociedades latino-americanas: crise das oligarquias, associação da burguesia nacional com o capital internacional, configurando uma nova etapa de acumulação capitalista e de ascensão política de novos setores dessas sociedades. Não se pode esquecer a importância das influências política, econômica e ideológica das potências ocidentais, sobretudo EUA, em um contexto de guerra fria. As contradições sociais e políticas de tal crise fizeram emergir novas alternativas políticas, e esses setores se organizaram em torno das novas propostas.

---

<sup>303</sup> MOURA. Op Cit. p. 100.

No marco dos movimentos culturais, as ditaduras trataram de cercear e destruir tudo que havia sido produzido em anos anteriores, estabelecendo novas diretrizes de uma política cultural – tanto na tentativa de criar novas propostas que pudessem apagar ou substituir o que havia sido feito como no controle dos canais de manifestação artística via censura e repressão.

Por fim, em tempos de pensamento único, em que pensar diferente - quem dirá agir - é ser utópico, debateu-se muito o fim das utopias, sejam estas de quais matizes fossem. Entre as ditas utopias, a revolução continental na América Latina foi vista (posteriormente) como um sonho impossível, irrealizável, e quem assim imaginou as possibilidades de mudança no continente foi chamado de sonhador. Mas analisando o momento histórico, a conjuntura continental sem revisões ou olhares posteriores, é possível concluir que as chamadas utopias não terminaram - foram muitas vezes, deliberadamente destruídas - destruídas as possibilidades de mudança, barrados os avanços - a contramaré que paralizou parte de importantes setores sociais e políticos de diversos países latino-americanos; a desesperança posterior, a pouca "fé", o niilismo, pode estar mais associada a esses processos de destruição do que propriamente relacionada ao fracasso de projetos que foram suprimidos pelas ditaduras que se instalaram na América Latina. A ideia, a possibilidade de revolução em 1968 não era apenas utopia (no sentido de algo inalcançável) -, era realidade que estava ao alcance, estava na volta da esquina, Cuba estava do outro lado da esquina, adiante, para mostrar que se podia fazer. Daniel Viglietti, assim como milhares de jovens latino-americanos, tentou, com a luta em diversos âmbitos e sob formas variadas e heterogêneas, trilhar as sendas em busca de um futuro distinto para o continente. Como bem assinalou o escritor uruguaio Eduardo Galeano *"Na história dos homens, cada ato de destruição encontra sua resposta - cedo ou tarde - num ato de criação"*.<sup>304</sup> No caso a canção, em um momento tão rico e conturbado como o que o presente estudo quis apresentar, foi, e ainda é, um ato de criação.

---

<sup>304</sup> GALEANO, Eduardo. *As veias abertas da América Latina*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 307.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALDRIGHI, Clara. *La Izquierda Armada: ideología, ética e identidad en le MLN – Tupamaros*. Montevideo: Trilce, 2001.

ALFARO, Milita. *Jaime Roos: El Sonido de la Calle*. Montevideú: Trilce, 1987.

ANDERSON, Perry. *Modernidade e revolução*. São Paulo: Novos Estudos Cebrap, 1986.

ARAÚJO, Paulo César de. *Eu Não Sou Cachorro, Não: Música Popular Cafona e Ditadura Militar*. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ARCHETTI, Eduardo P. *O "gaucho", o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional argentina*. Mana vol.9 no.1 Rio de Janeiro Apr. 2003.

Acessado em 26/11/2009: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132003000100002&script=sci\\_arttextPrint version](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132003000100002&script=sci_arttextPrint%20version) ISSN 0104-9313

AYESTARAN, Lauro. *La Primitiva Poesia Gauchesca en el Uruguay: 1812-1838*. Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1950.

\_\_\_\_\_ *La Musica en el Uruguay*. Montevideo: S.O.D.R.E, 1953.

\_\_\_\_\_ *El Folklore Musical Uruguayo*. Montevideo: Arca, 1979.

BECCO, Jorge Horacio. *Cielitos de la Patria*. Buenos Aires: Plus Ultra., 1985.

BENAVIDES, Washington. *Prehistoria del Canto Popular*. Revista Musica Popular Hoy. Montevideú, 1981.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

BEROCAY, Roy. *La Música Popular Uruuguaya en Veinte Años de Democracia : Un País Sonoro, Creativo y Cambiante*. In: 20 años de Democracia: Uruguay - 1985-2005: Miradas Múltiples. Montevideo: Santillana, 2005.

BOBBIO, Norberto, MATEUCCI, Nicola, PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de Política*. Vol.1. 11 ed, Brasília: UNB, 1998.

BRUSCHERA, Oscar. *Las Décadas Infames*. Montevideo: Linardi y Risso, 1986.

- CAETANO, Gerardo. *Breve historia de la Dictadura: (1973-1985)*. Montevideo: ClaeH, 1991.
- CAMPANELLA, Hortensia. *Mario Benedetti: un mito discretísimo*. Montevideú: Seix Barral, 2008.
- CHAGAS, Jorge & TRULLEN, Gustavo. *El Provocador: Una biografía de Ruben Castillo*. Montevideú: La Gotera, 2004.
- CHASTEEN, John. *Fronteira Rebelde: a vida e a época dos últimos caudilhos gaúchos*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- CONTIER, Arnaldo Daraya. *Música e história*. In: Revista de história (São Paulo). São Paulo N. 119 (jul. 1985/dez. 1988), p. 69-89 BSCH- 1985/1988 n.119 jul/dez.
- CRAVIOTTO, Wilson. *Testimonios de una Epoca. La Verdadera História Jamás Contada: de la Reforma Naranja al Pacto del Club Naval*. Montevideo. S/D.
- DEMASI, Carlos; MARCHESI, Aldo; MARKARIAN, Vania; RICO, Alvaro & YAFFÉ, Jaime. *La dictadura Cívico-Militar: Uruguai: 1973-1985*. Montevideú: Banda Oriental, 2009.
- DUHALDE, eduardo. *El Estado Terrorista Argentino. Quince Años Después, Una Mirada Crítica*. Buenos Aires: Eudeba. 1999.
- ERRO, Eduardo. *“Zitarrosa: su historia “casi” oficial*. Montevideú: Arca. 3 ed., 2005.
- FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar, 1983.
- FREGA, Ana. *La Construcción Monumental de un Héroe*. In: Humanas: revista do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Porto Alegre Vol. 18, n. 1/2 (jan./dez. 1995)
- FRÜHLING, Hugo. *Modalidades de la Represión Política en el Cono Sur de America Latina*. in: VARAS, Augusto (org). *Jaque a la Democracia: Orden Internacional y Violencia Política en America Latina*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1990.
- FUÃO, Juarez José Rodrigues. *A construção da memória: os monumentos a Bento Gonçalves e José Artigas*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Vale do Rio dos Sinos. 2009.

GALEANO, Eduardo. *As Veias Abertas da América Latina*. 17 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

GRAMSCI, Antonio. *Los Intelectuales y la Organización de la Cultura*. In: *Cultura y Literatura*. 2.ed. Barcelona, Espanha: Península, 1968.

GRUPPI, Luciano. *O conceito de Hegemonia em Gramsci*. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2000.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. *Caudilhos e "montoneros" de La Rioja: sociedade e discurso (1862-1867)*. 1990.

\_\_\_\_\_. *O Horizonte da Província: a República Rio-Grandense e os Caudilhos do Rio da Prata (1835-1845)*. Tese de doutorado. UFRJ (mimeo), 1998.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. *El Gaucho sin Pátria: A Canção Anarquista na Argentina*. In: *Revista Anos 90*. Programa de Pós Graduação em História da UFRGS. N.15. Porto Alegre, 2001/2002

\_\_\_\_\_. *A Identidade Antifascista no Cancioneiro da Guerra Civil Espanhola*. Tese de Doutorado em História- IFCH-UFRGS, 2004.

HIDALGO, Bartolomé. *Cielitos y diálogos patrióticos*. Coleção *Letras Nacionales*. V. 10. Montevideu: Universidad de la Republica, 1969.

HOBSBAWM, Eric. *História Social do Jazz*. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

\_\_\_\_\_. *Era dos Extremos: O breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

\_\_\_\_\_. *Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz*. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

HOLZMANN, Lorena & PADRÓS, Enrique (org). 1968: *Contestação e Utopia*. Porto Alegre: EDUFRGS, 2003.

JOSÉ PEDRO CABRERA CABRAL. *Trajectoria do Movimento de Libertação Nacional – Tupamaros –*, 1962-1973: algumas questões de identidade e poder. In: *Estudos Ibero-Americanos*. PUCRS, v. XXXIII, n. 2, p. 156-171, dezembro 2007.

- JUVENAL, Amaro. *Antônio Chimango: poemeto campestre*. 23. ed. Porto Alegre: Martins, 1986.
- KERBER, Alessander. *Representações da identidade nacional argentina em Carlos Gardel*. In: Revista APG, São Paulo, SP Vol. 13, n. 33. Maio 2007.
- LENA, Ruben. *Las cuerdas añadidas*. Montevidéo: Banda Oriental, 1981.
- LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos*. Porto Alegre: Novo Século, 2000.
- LOPES, Sara. *La cultura toma partido*. In: Encuentros. Revista de estudos interdisciplinario. Montevidéo: Fundación de cultura universitária. Julho de 2001.
- LUSSICH, Antonio. DEL CAMPO, Estanislao. HERNANDEZ, Jose. *Tres Poemas Gauchescos: Martín Fierro, Fausto, Los Tres Gauchos Orientales*. Buenos Aires: Ed. Clarín, 2001.
- MARCHINI, Dario. *No Toquen: músicos populares, gobierno y sociedad/utopia, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*. Buenos Aires: Catalogos, 2008.
- MARTINS, Carlos Alberto. *Musica Popular como Comunicación Alternativa: Uruguay 1973-1982*. In: Dialogos de la Comunicacion. Lima n. 27 (jul. 1990).
- MIGLIÓNICO, Jorge & FORLÁN, Raúl. *Zitarrosa, La Memoria Profunda*. Montevideo: Ediciones La Republica, 1984.
- MIRZA, Roger. *La Escena Bajo Vigilancia: Teatro, dictadura y resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay*. Montevidéo: Banda Oriental, 2007.
- MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- MYERS. *Los Años Oscuros*. Montevideo: Latina. S/D.
- NAHUM, Benjamin. *Breve Historia del Uruguay Independiente*. Montevideo: Banda Oriental, 2003.
- NAPOLITANO, Marcos. *História & Música: História Cultural da Musica Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NERCOLINI, Marildo José. *Artista-Intelectual: A Voz Possível numa Sociedade que foi Calada: um estudo sociológico sobre a obra de Chico Buarque e Caetano Veloso no Brasil dos anos 60*. Dissertação de Mestrado em Sociologia – IFCH –UFRGS. 1997.

- NUÑEZ, Angel & VIGNOLO, Griselda. *Cancionero Federal*. Buenos Aires: Crisis, 1976.
- O'DONNELL, Guillermo *O Estado na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.
- \_\_\_\_\_ *Contrapontos: Autoritarismo e Democratização*. São Paulo: Vértice, 1986.
- ORGAMBIDE, Pedro In: HERNÁNDEZ, José & SARMIENTO, Domingo F: *Vidas del Chacho*. Ed: Rodolfo Alonso. Buenos Aires, 1973.
- ORNELAS, Manoelito. *Gauchos e Beduinos: origem étnica e formação social do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: José Olympio. S/D.
- PADROS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no Hay: Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese de Doutorado em História-IFCH-UFRGS. 2005. 2 v.
- PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Cantares Del Alma: biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa*. 1 Ed. Buenos Aires: Planeta, 2003.
- PETRONIO ARAPI, Tabaré. *Las Voces del Silencio - Historia del Canto Popular: 1973-1984*. Montevidéo: Fonam, 2006.
- PINSKY, Carla Bassanesi (org). *Fontes Históricas*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2006.
- RAMA, Angel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Montevidéo: Arca. S/D.
- \_\_\_\_\_ *Poesia Gauchesca*. Prólogo. Caracas: Biblioteca Ayacucho. 1977, p. X. Retirado do website: <http://joyasuruguay.blogspot.com/> em 06/11/2008.
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960*. Dossiê história social da cultura: América Latina. Revista eletrônica Tempo Social. Vol.17 nº.1. São Paulo: Junho 2005.

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-20702005000100004](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000100004).

acessado em 6/05/2009

\_\_\_\_\_ *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record. 2000.

RÍOS, Mary. *Guia de la musica uruguaya (1950-1990)*. Montevidéo: Arca, 1995.

ROSENCOF, Mauricio. *La Rebelión de los Cañeros*. Montevidéo: Editorial Aportes, 1969.

ROUQUIE, Alain. *O Estado Militar na América Latina*. São Paulo: Alfa-Omega, 1984.

SALINAS, Mónica. *Poesia y mito: Alfredo Zitarrosa*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006.

SANTI, Álvaro. *O Nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira– Instituto de Letras – UFRGS. 1999.

SARTRE, Jean-Paul. *Qué es la literatura?*. 4. ed. Buenos Aires: Losada, 1967.

TAGG, Philip. *Analisando a Música Popular: Teoria, Método e Prática*. In: Em Pauta: Revista do Programa de Pós-Graduação em Música: mestrado e doutorado Vol. 14, n.23. 2003.

TORRES, Maria Inês. *Discursos Fundacionales: Nación y Ciudadania*. In: ACHUGAR, Hugo: *Uruguay : Imaginarios Culturales*. Montevideo: Trilce, 2000.

TRIGO, Abril. *La Republica Romántica al Servicio de la Imaginación Nacional*. In: In: ACHUGAR, Hugo: *Uruguay : Imaginarios Culturales*. Montevideo: Trilce, 2000.

ULHOA, Martha. *Música popular na América Latina*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2005.

VARELA, Gonzalo. *De la Republica Liberal al Estado Militar. Crisis Política em Uruguay:1968-1973*. Montevideo: Ediciones del Nuevo Mundo, 1988.

GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. 2.ed. critica Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

VESCOSI, Rodrigo. *Ecós revolucionarios: Luchadores sociales. Uruguay 1968-73*. Montevideo: Nóos editorial, 2001.

VISCA, Arturo. In: *Hidalgo: Cielitos y Dialogos Patrioticos*. Montevidéo: Universidad de La Republica, 1969.

WASSERMAN, Claudia & GUAZZELLI, César Augusto Barcellos (Org.) *Ditaduras Militares no América Latina*. Porto Alegre. EDUFRGS, 2004.

ZITARROSA, Alfredo. *Entrevistas para Marcha*. Montevidéo: Banda Oriental, 2002.

ZUBILLAGA, Carlos & PÉREZ, Romeo. *La Democracia Atada*. In: *El Uruguay de La Dictadura*. Montevideo: Ediciones de La Banda Oriental, 1996.

## REVISTAS E PERIÓDICOS

*ArtCultura*. nº 9, Uberlândia: Ed.UFU 2004. ISSN 1516-8603.

\_\_\_\_\_ nº 13 Uberlândia: Ed.UFU, 2006. ISSN 1516-8603.

*Cancioneros del TUMP*. nº 6. Montevidéo, 2001.

*Canto Popular*. Ano 1, nº 1, agosto de 1983.

*Cuadernos de la Historia Reciente del Uruguay: 1968-1985*. nº 3. Montevidéo: Ed. de la Banda Oriental. Setembro de 2007.

*Cuadernos de Marcha*. Nº47. Montevidéo, março de 1971.

*Ius et Práxis* (online). 2002, vol.8, no.1, p.147-169. ISSN 0718-0012. Acesso em 22/04/2008.

*Nueva Viola*. Ano 1, nº1. Montevidéo. Abril de 1984.

*Nueva Viola*. Ano 1, nº3. Montevidéo. Agosto de 1984.

*Revista Musical Chilena* (online). Jul. 1999, vol. 53. nº 192, p. 13-26. ISSN 0716-2790. <http://www.scielo.cl/scielo.php> . Acesso em 07/04/2008.

*Revista Musica Popular Hoy*. S/N. Montevidéo, 1981.

*El Manifiesto Del Nuevo Cancionero*. Retirado do website:

## WEB SÍTIOS ACESSADOS

<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html> acessado no dia 20/01/2010.

<Http://Www.Puntofinal.Cl/> Em 21/05/2009.

<http://www.cancioneros.com>

<www.censuramusical.com>

<http://www.laondadigital.com/LaOnda/LaOnda/101-200/142/a3.htm> acessado em 23/08/2010.

<http://www.monografias.com/trabajos/hombrenuevo/hombrenuevo.shtml> acessado em 22/07/2008.

[www.rsurgente.net](http://www.rsurgente.net). Acessado no dia 18/05/2009.

<http://joyasuruguay.blogspot.com/> acessado em 06/11/2008.

## DISCOGRAFIA DE DANIEL VIGLIETTI

- \* "Impresiones para canto y guitarra y canciones folklóricas" (Antar Telefunken, 1963)
- \* "Hombres de nuestra tierra", con el narrador Juan Capagorry (Antar, 1964)
- \* "Canciones para el hombre nuevo" (Orfeo, 1968)
- \* "Canto libre" (Orfeo, 1969)
- \* "Canciones chuecas" (Orfeo, 1971)
- \* "Trópicos" (Orfeo, 1973)
- \* "En vivo" (Le Chant du Monde, 1978)
- \* "Trabajo de hormiga" (Music Hall, 1984)
- \* "Por ellos canto" (Orfeo, 1984)
- \* "A dos voces" junto a Mario Benedetti (Orfeo, 1985)
- \* "Esdrújulo" (Orfeo, 1993)
- \* "Devenir" (Ayuí, 2004)



## Anexo A

### Reprodução das capas dos discos de Daniel Viglietti – 1963-1973

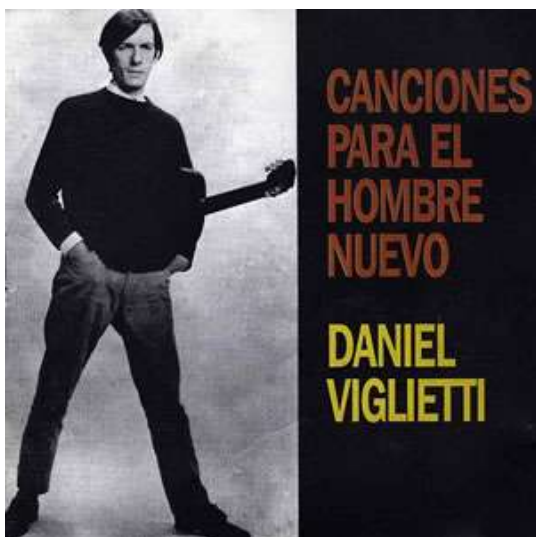


#### Impresiones para canto y guitarra y canciones folklóricas, 1963.

1. Niña Isabel (*Daniel Viglietti*)
2. No sé por qué piensas tú (*Nicolás Guillén - Horacio Guarany*)
3. Tú que puedes, vuélvete (*Atahualpa Yupanqui*)
4. Danza americana (*Daniel Viglietti*)
5. Milonga del Santa Lucía (*Daniel Viglietti*)
6. La tucumanita (*Atahualpa Yupanqui*)
7. Canción para mi América (*Daniel Viglietti*)
8. El viento (*Daniel Viglietti*)
9. La doncella (*Daniel Viglietti*)
10. La fuente (*Daniel Viglietti*)
11. El encuentro (*Daniel Viglietti*)
12. Niña gris (*Daniel Viglietti*)
13. Olimar (*Daniel Viglietti*)

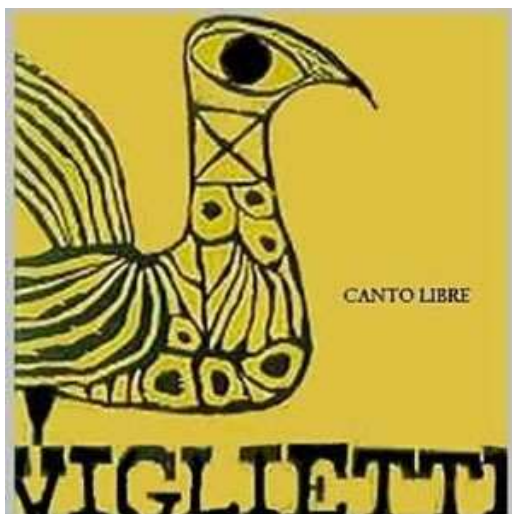
#### Hombres de nuestra tierra, 1965.

1. El carrero (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
2. Pión pa' todo (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
3. Milico 'e pueblo (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
4. Pescador de arroyo (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
5. Calagualero (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
6. Monteador (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
7. Chacarero (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
8. Garcero (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
9. Acordeonista (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)
10. Cañero del norte (*Juan Capagorry - Daniel Viglietti*)



#### Canciones para el hombre nuevo, 1968.

1. Duerme negrito (*Popular - Atahualpa Yupanqui*)
2. A desalambrar (*Daniel Viglietti*)
3. Canción del hombre nuevo (*Daniel Viglietti*)
4. Milonga de andar lejos (*Daniel Viglietti*)
5. Cruz de luz o [Camilo Torres] (*Daniel Viglietti*)
6. Soldado, aprende a tirar (*Nicolás Guillén - Daniel Viglietti*)
7. Me matan si no trabajo (*Nicolás Guillén - Daniel Viglietti*)
8. Yo nací en Jacinto Vera (*Líber Falco - Daniel Viglietti*)
9. Ronda (*Nicolás Guillén - Daniel Viglietti*)
10. Remanso (*Federico García Lorca - Daniel Viglietti*)
11. Remansillo (*Federico García Lorca - Daniel Viglietti*)
12. Variación (*Federico García Lorca - Daniel Viglietti*)
13. Cortaron tres árboles (*Federico García Lorca - Daniel Viglietti*)
14. Dos baladas amarillas (*Federico García Lorca - Daniel Viglietti*)
15. Remontando los ríos (*Rafael Alberti - Daniel Viglietti*)
16. Mi pueblo (*Rafael Alberti - Daniel Viglietti*)
17. Pedro Rojas (*César Vallejo - Daniel Viglietti*)



### Canto libre, 1969.

1. Esta canción nombra (*Daniel Viglietti*)
2. Yo no soy de por aquí (*Washington Benavides - Daniel Viglietti*)
3. Mazúrquica moderna (*Violeta Parra*)
4. Coplas de Juan Panadero (*Rafael Alberti - Daniel Viglietti*)
5. La senda está trazada (*Jorge Salerno*)
6. Lucero del alba (*Popular aymará - Daniel Viglietti*)
7. A una paloma (*Idea Vilariño - Daniel Viglietti*)
8. La nostalgia de mi tierra (*Juan Cunha - Daniel Viglietti*)
9. La canción de Pablo (*Daniel Viglietti*)
10. Antojo (*Julián García - Jorge Salerno*)
11. Me gustan los estudiantes (*Violeta Parra*)
12. Canto libre (*Daniel Viglietti*)

### Canciones chuecas, 1971

1. Gurisito (*Daniel Viglietti*)
2. Dinh-Hung, juglar (*Washington Benavides - Héctor Numa Moraes*)
3. Cantaliso en un bar (*Nicolás Guillén - Daniel Viglietti*)
4. El Chueco Maciel (*Daniel Viglietti*)
5. Qué dirá el Santo Padre o [El santo padre] (*Violeta Parra*)
6. Masa (*César Vallejo - Daniel Viglietti*)
7. Cielito de los muchachos (*Mario Benedetti - Daniel Viglietti*)
8. Negrita Martina (*Daniel Viglietti*)
9. La llamarada (*Julián García - Jorge Salerno*)
10. Muchacha (*Daniel Viglietti*)
11. Cielito de tres por ocho (*Bartolomé Hidalgo - Daniel Viglietti*)
12. Sólo digo compañeros (*Daniel Viglietti*)



### Trópicos, 1973.

1. Dios le pague (*Chico Buarque*)
2. Yo vivo en un tiempo de guerra (*Bertolt Brecht - Gianfrancesco Guarnieri - Edu Lobo*)
3. Acalanto (*Chico Buarque*)
4. Upa, negrito (*Gianfrancesco Guarnieri - Edu Lobo*)
- 5.1. Construcción (*Chico Buarque*)
- 5.2. Dios le pague (fragmento) (*Chico Buarque*)
6. Comienzo el día (*Noel Nicola*)
7. Todo el mundo tiene su Moncada o [Existen] (*Silvio Rodríguez*)
8. Canción del elegido (*Silvio Rodríguez*)
9. Pobre del cantor (*Pablo Milanés*)
10. Un hombre se levanta o [Antesala de un tupamaro] (*Silvio Rodríguez*)

## Anexo B

### Referências das canções de Daniel Viglietti 1963-1973

**Canção:** no sé por qué piensas tú

**Álbum:** canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra

**Selo:** antar

**Gênero:** canção

**País:** Uruguai

**Ano:** 1963

**Autor:** Nicolas Guillén (letra), Horacio Guarany (música)

No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo,  
 Si somos la misma cosa yo, tú  
 Tú eres pobre, lo soy yo soy de abajo, lo eres tú.  
 De dónde has sacado tú soldado que te odio yo.  
 Me duele que a veces tú te olvides de quién soy yo,  
 Caramba, si yo soy tú, lo mismo que tú eres yo.  
 Pero no por eso yo he de malquererte tú,  
 Si somos la misma cosa yo, tú.  
 No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo  
 Ya nos veremos tú y yo juntos en la misma calle,  
 Hombro con hombro tú y yo sin odio ni yo ni tú.  
 Pero sabiendo tú y yo a donde vamos yo y tú,  
 No sé por qué piensas tú soldado que te odio yo  
 Si somos la misma cosa tú y yo.

TEMAS: FORÇAS ARMADAS AMIGAS, UNIÃO SOCIAL, LUTA COMUM

**Canção:** Canción para mi América

**Álbum:** Canciones folklóricas y seis impresiones para canto y guitarra

**Selo:** Antar

**Gênero:** canção

**País:** Uruguai

**Ano:** 1963

**Autor:** Daniel Viglietti

Dale tu mano al indio  
 Dale que te hará bien  
 Encontrarás el camino  
 Como ayer yo lo encontré

Dale tu mano al indio  
 Dale que te hará bien  
 Te mojará el sudor santo  
 De la lucha y el deber

La piel del indio te enseñará  
 Todas las sendas que habrás de andar  
 Manos de cobre te han de mostrar  
 Toda la sangre que has de dejar

Es el tiempo del cobre  
 Mestizo, grito y fusil  
 Si no se abren las puertas  
 El pueblo las ha de abrir

América esta gritando  
 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

TEMAS: UNIÃO SOCIAL, LUTA COMUM DOS POVOS AMERICANOS, LIBERDADE, MUSICA E LUTA, ÍNDIO.

**Canção: El Carrero**

**Álbum: Hombres de nuestra tierra**

**Selo: Antar**

**Gênero: Huella**

**País: Uruguai**

**Ano: 1965**

**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

(Parte declamada Capagorry):

Antes era distinto, las carretas eran las dueñas 'e los caminos. Traían un invierno calient' 'e leña 'e sierra, un verano fresco de sandías. Amaneceres con carretas tempraneras que pasaban despertando el pueblo. Goteando su música inocente los cencerros de los bueyes delanteros y el silbido juguetón del carrero. El progreso lo halló con un oficio y una carreta vieja. No vaya a creer que es lindo andar en un tiempo nuevo cargado de recuerdos viejos. A veces, llegar al pueblo, entreverarse en el vivir de los otros. Y siempre vuelta a uñir los bueyes y la madrugada. Carrero

(Parte cantada: Viglietti)

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.  
 Ayúdala con el silbo. ¡Buey barroso! ¡Por si acaso!  
 ¡Compañero! ¡Ushi... ushi... ushi... buey...!

TEMA: "LA PIQUETA FATAL DEL PROGRESO", TIPOS SOCIAIS DA CAMPANHA, VIDA BOA DO CAMPO, TRABALHOS CAMPEIROS.

**Canção: Pión p'a todo**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

Lo parieron la estancia y la piona. Supo de su madre por un delantal que le secaba el llanto y la nariz. La estancia le quemó la niñez, lo endureció de apuro en una escuela de galpones y trabajo. Pioncito puro empeine y el pelo como chuza. Como a caballo 'e piquete lo tienen, de aquí pa'llá, sin sueldo ni domingo, como si fuera un árbol, que con sol y agua le alcanzara.

Parte cantada (Viglietti):

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 rotosas  
 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.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DA CAMPANHA, VIDA DURA DO CAMPO, EXPLORAÇÃO, TRABALHOS CAMPEIROS. DENUNCIA SOCIAL, POBREZA.

**Canção: Milico 'e pueblo**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

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!

Parte cantada (Viglietti):

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, lalaraira...  
 ¡Nadie te puede mandar!

TEMA: FOÇAS POLICIAS AMIGAS, TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, LIBERDADE, SOLIDÃO.

**Canção: Pescador de arroyo**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

'Tá tormentoso, el cielo encapota'o. ¡Lindo pa' tirar un liñazo!... Atrás del chiflido de un hombre contento... Cuando llega, despeina el agua con el mojarrero. Va levantando temblorosas hojitas de plata. Ya tiene la carnada hecha. Entre los camalotes, las cañas. Más allá del medio 'e la laguna, los aparejos. Y el fogoncito, abriéndose en la sombra, ¡inocente como la flor de un zapallo! Anquillas, tarariras... ¡lindo bagre! Vuelve callado, maduro 'e noche, de silencio... El cielo es como la ropa 'e un pobre, desmerecida ya de tantos lavados. Y como una estrella cansada el farolito 'e lechero: escaso 'e querosén', cayéndose 'e sueño...

Parte cantada (Viglietti):

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.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, VIDA NO CAMPO, LIBERDADE DO CAMPO, SOLIDÃO.

**Canção: Calagualero**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

Así, al pardear de la tarde, en Minas suele verlos pasar. Van como las lavanderas, con un atado grande encima 'e la cabeza. Son los calagualeros. Vienen de la sierra. Sin perro ni chifido, cuidándose 'el estanciero y la uña 'e gato, llegan a las quebradas más feas, donde la víbora y la espina amarilla. Allí está la calaguala. En una arpillera húmeda, atada con unos tientos de envira, la van acomodando. Ese helecho salvaje que no florece nunca, termina escondiendo su verde entre las flores puebleras.

Parte cantada (Viglietti):

En lo más hondo del cerro,  
Allí te voy a buscar,  
Donde se enreda la sombra  
Con la crucera mortal.

Calaguala, calaguala  
¡Dónde viniste a nacer!  
Hay que llegarse arrastrando,  
Mismito como el tatú,  
Qu'el ojo del estanciero  
Es pior que la espina 'e cruz.

Calaguala, calaguala,  
¡Dónde viniste a nacer!  
Te procuro en las quebradas  
Esquivando el ñapindá  
saludando las arueras  
allí te voy a buscar.

Atadita con envira  
Te cargo pa' regresar,  
y entre las flores puebleras  
Casi ni te han de notar.  
Calaguala, calaguala  
¡Dónde viniste a quedar!

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, TRABALHO NO CAMPO, SOLIDÃO.

**Canção: Monteador**

**Álbum: Hombres de nuestra tierra**

**Selo: Antar**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1965**

**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

Llega temprano. Con la fresca. El monte está allí, quieto. Casi se le oye respirar. El monteador se escupe las manos y lo mira... El hacha está ansiosa, desgaja inquieta. Sedienta de madera, resbala en la corteza. Después se hunde. Cae el tembetarí – perfumado, tristón – pero el hacha sigue. El coronilla – purito espinas y nidos – y el hacha brilla. El socará – con una flor roja y menudita – pero el hacha sigue, el hacha canta.



Parte cantada (Viglietti):  
 Hacha y hacha por el monte, el monteador.  
 Viene cortando la noche antes que el sol.  
 El coronilla nudoso ya lo sintió.  
 Tala de costa o caroba, ¿cuál bajará?  
 Tembetarí o arrayán, ¿cuál volteará?  
 Astilla en sangre que salta, hacha y sudor.  
 Canta que canta el acero sin compasión.  
 Cómo chilla en la chicharra; calienta el sol.  
 Hacha y hacha por el monte, el monteador.  
 El coronilla temblando se derrumbó.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, TRABALHO NO CAMPO, SOLIDÃO.

**Canção: Chacarero**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

El chacarero es otra cosa, digo, no es hombre de caballo y horizonte abierto. Es calla' o, volca' o pa' dentro, como la chacra. No lo tienta el camino, mira el surco. Hondo, lo mira. De tanto andar entre los terrones camina como a los barquinazos. Los quince 'e mayo en Solís, cuando la procesión, los chacareros más viejos llevan sobre sus hombros a San Isidro Labrador. En esa tarde de campanas y ruegos, viven su día distinto. Después vuelven al arado y a la chacra, a su vida de medianero, a entregar la mitad de la cosecha al dueño de la tierra.

Parte cantada (Viglietti):

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 manquera  
 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.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, TRABALHO NO CAMPO, RELIGIOSIDADE POPULAR.

**Canção: Garcerero**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

El bañado es solo. Un trecho de agua sucia que ni el cielo refleja. Lo aprieta el campo, y se le clavan las estrellas. Quedó allí para siempre, enreda'o entre los camalotes, hundido en los pajonales. Lo salva a veces la belleza de una garza... ¡la garza!... Un asombro de nube entre los juncos. El tiro resuena en el silencio. Quiebra la tarde. La garza tuerce su cuello como buscando el cielo. Pero cae. La levanta el garcerero, y teñidos de rojo se los lleva el sol. El bañado queda solo

Parte cantada (Viglietti):

Bañado, calla, no muevas el viento,  
La garza blanca se va a despertar.  
No vaya a volar.

Montón de espuma y de amanecer,  
Garza rosada que no ha de volver.  
No podrá volar.

Un ojo de agua se asoma a mirar,  
La garza rosada lo hiere al pasar.  
Garcerero oculto la vino a matar,

Su pluma en sangre empapada está.  
Bañado quieto, triste pajonal.  
No podrá volar... No podrá volar...

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, TRABALHO NO CAMPO, SOLIDÃO.

**Canção: Acordeonista**  
**Álbum: Hombres de nuestra tierra**  
**Selo: Antar**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1965**  
**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

“Vos, Sabelino, sin la cordión no sos vos”, le dijo un día Villarín. Se está ‘l costa’o del rancho las horas perdidas con esa música como una gangolina. Ocasiones rumbea pa’l baile: piso ‘e tierra rega’o, faroles desgana’os. Las parejas como hamacándose. ¡Meta vino y acordeón! Ya se le refalan los recuerdos en los dedos. Sale con el paso inseguro. Medio se va sosteniendo con el instrumento. Si los mira ‘e lejos, ni se sabe quién lleva a quién”. Villarín tenía razón: Vos, Savelino, sin la cordión, no sos vos.

Parte cantada (Viglietti):

Acordeón de dos hileras  
Alma y lujo del boliche,  
Pa’ que arrugues el silencio  
Basta una copa de envite.  
Viejo tuerto, dedos mochos,  
Que salís de vez en cuando,  
Te entreverás en la fiesta,  
Te mandás algún vinacho.  
Ronco, lerdo, quejumbroso,  
Canto de acordeón  
Sencilla que elige para lucirse  
Chotis, polcas y maxixas.  
Una cosa humilde, ¿sabe?  
Casi nacida pa’ rancho,  
Milonga de gente pobre  
Que aleja penas cantando.  
Cielo abierto, calle sola  
Terminada la función,  
Guarda el fuelle en el estuche;  
Se van a tumbos los dos.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, MUSICA E ALEGRIA.

**Canção: Cañero del norte**

**Álbum: Hombres de nuestra tierra**

**Selo: Antar**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1965**

**Autor: Juan Capagorry - Daniel Viglietti**

Parte declamada (Capagorry):

El norte. Las grandes moles de los ingenios azucareros. Los cañaverales. De estrella a estrella, siempre postergados, los cañeros, trabajando. Y sus hijos, no en la escuela, en el surco, ayudando. Ceniza, sudor. Los camiones llevándose la caña. Y en las aripucas de paja y rama se queda el cañero con su miseria. El norte, la caña, el hombre. Todos juntos, ardiendo. Y el grito del cañaveral, con cortadera y con faca, creciendo, marchando.

Parte cantada (Viglietti):

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,  
 En la azucarera se aprende a sudar.  
 Te está esperando el lucero, Peludo, 'el cañaverál,  
 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 cañaverál.

TEMA: TIPOS SOCIAIS DO INTERIOR, TRABALHO DURO NO CAMPO, EXPLORAÇÃO INFANTIL, POBREZA, DENUNCIA SOCIAL.

**Canção: Duerme Negrito**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: popular (recompilada por Atahualpa Yupanqui)**

Duerme, duerme negrito,  
 Que tu mama está en el campo, negrito...  
 Duerme, duerme mobila,  
 Que tu mama está en el campo, mobila...

Te va a traer codornices para ti,  
 Te va a traer rica fruta para ti  
 Te va a traer carne de cerdo para ti.  
 Te va a traer muchas cosas para ti.

Y si negro no se duerme,  
 Viene diablo blanco y ¡zas!  
 Le come la patita,  
 ¡chacapumba, chacapún...!

Duerme, duerme negrito,  
 Que tu mama está en el campo, negrito...

Trabajando, trabajando duramente,  
 Trabajando sí,  
 Trabajando y va de luto  
 Trabajando sí

Trabajando y no le pagan  
 Trabajando sí,  
 Trabajando y va tosiendo  
 Trabajando sí,

Pa'l negrito chiquitito,

Pa'l negrito sí  
Trabajando sí, trabajando sí

Duerme, duerme negrito,  
Que tu mama está en el campo, negrito...

TEMA: TRABALHO DURO NO CAMPO, NEGRO, INFÂNCIA.

**Canção: A Desalambrar**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Yo pregunto a los presentes  
Si no se han puesto a pensar  
Que esta tierra es de nosotros  
Y no del que tenga más.

Yo pregunto si en la tierra  
Nunca habrá pensado usted  
Que si las manos son nuestras  
Es nuestro lo que nos den.

¡A desalambrar, a desalambrar!  
Que la tierra es nuestra,  
Tuya y de aquel,  
De Pedro, María, de Juan y José.

Si molesto con mi canto  
A alguno que ande por ahí  
Le aseguro que es un gringo  
O un dueño del Uruguay.

TEMA: QUESTÃO FUNDIÁRIA, REFORMA AGRÁRIA, REVOLUÇÃO, NACIONALISMO, LUTA SOCIAL PELA TERRA.

**Canção: Canción del hombre nuevo**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Lo haremos tú y yo  
Nosotros lo haremos,  
Tomemos la arcilla  
Para el hombre nuevo.

Su sangre vendrá  
De todas las sangres,  
Borrando los siglos

Del miedo y del hambre.

Por brazo, un fusil;  
Por luz, la mirada,  
Y junto a la idea  
Una bala asomada.

Y donde el amor  
Un grito escondido,  
Millones de oídos  
Serán receptivos.

Su grito será  
De guerra y victoria,  
Como un tableteo  
Que anuncia la gloria.

Y por corazón  
A ese hombre daremos  
El del guerrillero  
Que todos sabemos.

Lo haremos tú y yo  
(Por brazo, un fusil),  
Nosotros lo haremos  
(por luz, la mirada)

Tomemos la arcilla: es de madrugada.

TEMA: LUTA SOCIAL, NASCIMENTO NOVO DIA, HOMEM NOVO, FUTURO PROMISSOR,  
GUERRILHA, REVOLUÇÃO

**Canção: Milonga de andar lejos**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: Milonga**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Qué lejos está mi tierra  
Y, sin embargo, qué cerca  
O es que existe un territorio  
Donde las sangres se mezclan.

Tanta distancia y camino,  
Tan diferentes banderas  
Y la pobreza es la misma  
Los mismos hombres esperan.

Yo quiero romper mi mapa,  
Formar el mapa de todos,  
Mestizos, negros y blancos  
Trazarlo codo con codo.

Los ríos son como venas

De un cuerpo entero extendido,  
Y es el color de la tierra  
La sangre de los caídos.

No somos los extranjeros  
Los extranjeros son otros;  
Son ellos los mercaderes  
Y los esclavos nosotros.

Yo quiero romper la vida,  
Como cambiarla quisiera,  
Ayúdeme compañero;  
Ayúdeme, no demore,  
que una gota con ser poco  
con otra se hace aguacero.

TEMA: POBREZA COMUM DOS POVOS, LATINOAMERICANISMO, UNIÃO DOS POVOS, LUTA COMUM.

**Canção: Cruz de luz (o Camilo Torres)**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: Zamba**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Donde cayó Camilo  
Nació una cruz,  
Pero no de madera  
Sino de luz.

Lo mataron cuando iba  
Por su fusil,  
Camilo Torres muere  
Para vivir.

Cuentan que tras la bala  
Se oyó una voz.  
Era Dios que gritaba:  
¡Revolución!

Revisar las sotanas,  
Mi general,  
Que en la guerrilla  
Cabe un sacristán.

Lo clavaron con balas  
Contra una cruz,  
Lo llamaron bandido  
Como a Jesús.

Y cuando ellos bajaron  
Por su fusil,  
Descubrieron que el pueblo  
Tiene cien mil.

Cien mil Camilos prontos  
A combatir,  
Camilo Torres muere  
Para vivir.

TEMA: GUERRILHEIRO, REVOLUÇÃO, LUTA, RELIGIÃO.

**Canção: Soldado, aprende a tirar**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Nicolas Guillén (letra) Daniel Viglietti (música)**

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.

TEMA: FORÇAS ARMADAS, UNIÃO SOCIAL.

**Canção: Me matan si no trabajo**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: Canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Nicolas Guillén (letra) Daniel Viglietti, (música)**

Me matan si no trabajo,  
Y si trabajo me matan.  
Siempre me matan, me matan, ay  
Siempre me matan.  
Ayer vi a un hombre mirando  
Mirando el sol que salía.  
El hombre estaba muy serio  
Porque el hombre no veía.  
Ay, los ciegos viven sin ver  
Cuando sale el sol.  
Ayer vi a un niño jugando  
A que mataba a otro niño.  
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.



TEMA: EXPLORAÇÃO DO TRABALHO, REPRESSÃO, CRÍTICA SOCIAL CAPITALISMO.

**Canção: Yo nací en Jacinto Vera**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: Milonga**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Daniel Viglietti, Liber Falco**

Yo nací en Jacinto Vera,  
 Qué barrio, Jacinto Vera,  
 Ranchos de lata por fuera  
 Por dentro de madera.

De noche blanca corría,  
 Blanca corría la luna  
 Y yo corría tras ella,  
 Y yo corría tras ella.

De repente la perdía,  
 De repente aparecía  
 Entre los ranchos de lata  
 Y por adentro madera.

Ah, luna, mi luna blanca,  
 Luna de Jacinto Vera.

TEMA: POBREZA, BAIRRO POPULAR MVDEO, LIRISMO.

**Canção: Ronda**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Nicolas Guillén (letra) Daniel Viglietti (música)**

Paloma, sube a mirar  
 Desde esa rama de pino:  
 Dime si viene mi novia  
 Si viene por el camino.

¿Qué piensas tú?  
 Tu novia está en casa  
 Comiendo cuzcuz.

Paloma, vete a buscar  
 A la mujer que amo yo;  
 Dile que aún espero el beso  
 Que anoche me prometió.

¿Qué piensa usted?  
 Su novia está en casa  
 Tomando café.

Paloma, dile a mi novia  
 Que cuando venga a mi entierro  
 Toque bien duro a la puerta  
 Porque la puerta es de hierro.

¿Qué piensas, di?  
 Tu novia está en casa,  
 Majando maíz.

TEMA: AMOR, DISTÂNCIA, DESEJO.

**Canção: Remanso**

**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção (poesia musicada)**

**País: Uruguai**

**Ano: 1968**

**Autor: Federico Garcia Lorca (letra) Daniel viglietti (música)**

Cipreses.(Agua estancada)  
 Chopo.(Agua cristalina)  
 Mimbre.(Agua profunda)  
 Corazón.(Agua de pupila)

**Canção: Remansillo**

**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção (poesia musicada)**

**País: Uruguai**

**Ano: 1968**

**Autor: Federico Garcia Lorca (letra) Daniel viglietti (música)**

me miré en tus ojos  
 pensando en tu alma.  
 Adelfa blanca.

Me miré en tus ojos  
 pensando en tu boca.  
 Adelfa roja.

Me miré en tus ojos.  
 ¡Pero estabas muerta!  
 Adelfa negra.

**Canção: Variación**

**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção (poesia musicada)**

**País: Uruguai**

**Ano: 1968**

**Autor: Federico Garcia Lorca (letra) Daniel viglietti (música)**

El remanso del aire  
 Bajo la rama del eco.  
 El remanso del agua  
 Bajo fronda de luceros.

El remanso de tu boca  
Bajo espesura de besos.

**Canção: Cortaron tres arboles**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção (poesia musicada)**  
**País: Uruguay**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Federico Garcia Lorca (letra) Daniel viglietti (música)**

Eran tres  
(Vino el día con sus hachas.)  
Eran dos. (Alas rastreras de plata.)  
Era uno. Era ninguno.  
(Se quedó desnuda el agua.)

**Canção: Dos baladas amarillas**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção (poesia musicada)**  
**País: Uruguay**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Federico Garcia Lorca (letra) Daniel viglietti (música)**

En lo alto de aquel monte  
Hay un arbolillo verde.  
Pastor que vas,  
Pastor que vienes.

Olivares soñolientos  
Bajan al llano caliente.  
Pastor que vas,  
Pastor que vienes.

Ni ovejas blancas ni perro  
Ni cayado ni amor tienes.  
Pastor que vas.

Como una sombra de oro  
En el trival te disuelves.  
Pastor que vienes.

**Canção: Remontando los ríos**  
**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção (poesia musicada)**  
**País: Uruguay**  
**Ano: 1968**  
**Autor: Rafael Alberti (letra) Daniel Viglietti, (música)**

Cierro los ojos,  
Pasan los ríos por mi cara.  
Los ojos son los ríos,  
Son los ojos.

Quien canta, quien se ríe,  
 Quien grita, quien llora,  
 se desatan los ríos de mis ojos  
 Vuela alegre una barca.

Adiós ramo, ramito,  
 Para ti toda el agua,  
 Remontando los ríos.

**Canção: Mi pueblo**

**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção (poesia musicada)**

**País: Uruguai**

**Ano: 1968**

**Autor: Rafael Alberti (letra) Daniel Viglietti, (música)**

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)

TEMA: ARTISTA E SOCIEDADE, SOLIDÃO, TRABALHO DO ARTISTA.

**Canção: Pedro Rojas**

**Álbum: Canciones para el hombre nuevo**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção (poesia musicada)**

**País: Uruguai**

**Ano: 1968**

**Autor: Cesar Vallejo (letra) Daniel Viglietti (música)**

Solía escribir con su dedo grande en el aire: "¡*Viban* los compañeros!  
 Pedro Rojas", de Miranda del Ebro,  
 Padre y hombre, marido y hombre, ferroviario y hombre, padre y más hombre,  
 Pedro y sus dos muertes.  
 Papel de viento, lo han matado: ¡pasa  
 !Pluma de carne, lo han matado: ¡pasa!"  
 ¡*Abisa* a todos compañeros pronto!"  
 Palo en el que han colgado su madero  
 Lo han matado; ¡lo han matado al pie de su dedo grande!  
 ¡Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas!  
 ¡*Viban* los compañeros a la cabecera de su aire escrito!  
 ¡*Viban* con esta *b* del buitre en las entrañas de Pedro y de Rojas, del héroe y del mártir!  
 Registrándole, muerto, sorprendieronle en su cuerpo un gran cuerpo  
 Para el alma del mundo, y en la chaqueta una cuchara muerta.  
 Pedro también solía comer entre las criaturas de su carne,  
 Pasear, pintar la mesa y vivir dulcemente en representación de todo el mundo.  
 Y esta cuchara anduvo en su chaqueta,  
 Despierto o bien cuando dormía, siempre,

Cuchara muerta viva, ella y sus símbolos.  
 ¡Abisa a todos compañeros pronto!  
 ¡Viban los compañeros al pie de esta cuchara para siempre!  
 Lo han matado, obligándole a morir a Pedro, a Rojas, al obrero, al hombre,  
 A aquél que nació muy niñín, mirando al cielo  
 Y que luego creció, se puso rojo y luchó con sus células, sus nos, sus todavía, sus hambres, sus pedazos.  
 Lo han matado suavemente entre el cabello de su mujer, la Juana Vásquez  
 A la hora del fuego, al año del balazo y cuando andaba cerca ya de todo.  
 Pedro Rojas, así, después de muerto, se levantó, besó su catafalco ensangrentado,  
 Lloró por España. y volvió a escribir con el dedo en el aire: "¡Viban los compañeros!  
 Pedro Rojas". Su cadáver estaba lleno de mundo.

TEMA: REVOLUÇÃO, LUTA SOCIAL, GUERRILHA, HUMANISMO, GUERRA CIVIL ESPANHOLA, LIBERDADE, MORTE.

**Canção: Esta canción nombra**  
**Álbum: Canto libre**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Esta canción nombra.  
 Esta canción nombra una bandera.  
 ¡Libertad!  
 Treinta y tres hombres tras la bandera.  
 ¡Libertad, libertad!  
 Todo un pueblo andando con la bandera.  
 ¡Libertad !Libertad o...¡Libertad!  
 ¡Vamos, todos juntos con la bandera  
 !Libertad o...¡Libertad o muerte!

TEMA: MÚSICA, LIBERDADE, UNIÃO POPULAR, LUTA SOCIAL.

**Canção: Yo no soy de por aquí**  
**Álbum: Canto libre**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: milonga**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: Daniel Viglietti, Washington Benavides**

Yo no soy de por aquí no es este pago mi pago,  
 Que es otro que ya no sé si lo hallo.  
 Lugar que ponga en su sitio mi corazón desvelado  
 Pero es bien que ahora lo diga y claro.  
 Ese lugar si es que existe tendrá que ser como un playo  
 Donde se nivelen todos la misma tierra pisando.  
 Si llega a estar a la vuelta de algún cerrito esperando  
 No me lo pongan en duda que me abajo.  
 Pero también si me dicen que ese paraje que no hallo  
 Tengo que ayudar a hacerlo meter el hombro y alzarlo.  
 No me lo pongan en duda que me abajo.

TEMA: IGUALDADE

**Canção: Mazurquica moderna**  
**Álbum: Canto libre**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: mazurca**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: violeta Parra (adaptada por Viglietti)\***

Me han preguntádico varias persónicas  
 Si peligrósicas para las másicas  
 Son las canciónicas agitadóricas.  
 Ay, qué preguntica más infantílica!  
 Sólo un piñúflico la formulárica  
 Pa mis adéntricos yo comentárica.  
 Le he contestádico yo al preguntónico  
 Cuando la **pánsica** pide comídica  
 Pone al cristiánico firme y guerrérico  
 Por sus poróticos y sus cebóllicas,  
 No hay regimiéntico que los deténguica  
 Si tienen hámbrica los populáricos.  
 Preguntadónicos, partidirísticos,  
 Disimuládicos y muy malúlicos  
 Son peligrósicos más que los vérsicos  
 Más que las huélguicas y los desfílicos,  
 Bajito cuérdica firman papélicos  
 Lavan sus mánicos como Piláticos.  
 Caballeríticos almidonáticos  
 Almibarádicos mini ni ni ni ni...  
 Le echan carbónico al inocéntico  
 Y arrellanádicos en los sillónicos  
 Cuentan los muérticos de los encuéntricos  
 Como frivólicos y bataclánicos.  
 Varias matáncicas tiene la histórica  
 En sus pagínicas bien imprentálicas,  
 Para **formáricas** no hicieron fálica  
 Las refalósicas revoluciónicas.  
 El juraméntico jamás cumplídico  
 Es el causántico del descontentíco.  
 Ni los obréricos, ni los **miliquicos**  
 Tienen la cúlpica señor fiscálico.  
 Lo que yo cántico es una respuéstica  
 A una preguntica de unos graciósicos  
 Y más no cántico porque no quiérico  
 Tengo **perézica** en **los zapáticos**,  
 En los cabéllicos, en **la camísica**,  
 En los riñónicos y en el bolsíllico.

\*As palavras em negrito foram adaptadas por Viglietti. Nos versos originais de Parra estas eram, na ordem do texto: guática, montáricas, paquílicos, flojérica, el vestídico, el corpíñico.

TEMA: IRONIA, SÁTIRA, CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA, JOGO DE PALAVRAS.

**Canção: Coplas de Juan panadero**  
**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: Rafael Alberti (letra) Daniel Viglietti (música)**

La caja de mi guitarra no es caja,  
 Que es calabozo, penal donde pena España.  
 Las paredes de la cárcel son de madera,  
 Madera, de donde no sale nadie.  
 Las cuerdas son los barrotes,  
 La ventanita de hierro por donde pasan mis voces.  
 Y las clavijas, ¿qué son sino las llaves que aprietan la luz de mi corazón?  
 Ahora me pongo a cantar coplas que llevan más sangre que arenas lleva la mar.  
 Canto ahora a los caídos,  
 A los que estando en la tierra ya están naciendo en el trigo.  
 Mi mejor luto será echarme un fusil al hombro  
 Y al monte irme a pelear.  
 Que nada me desalienta,  
 Que un guerrillero es un toro en medio de una tormenta.  
 Me hirieron, me golpearon y hasta me dieron la muerte  
 ¡Pero jamás me doblaron!  
 Ahora yo quiero nombrar, no mi nombre,  
 Porque el mío es como el de los demás.  
 ¡Sangre de Gómez Gayoso, sangre pura, sangre brava,  
 Sangre de Antonio Seoane, de Diéguez,  
 De Larrañaga, de Roza, Cristino y Vía,  
 Valles de sangre, montañas! ¡Sangre de Agustín Zoroa!  
 ¡Mar de sangre derramada! ¡Sangre de Manuela Sánchez!  
 ¡Sangre preciosa de España!  
 No quiero seguir nombrando más sangre,  
 Pues mi guitarra también se está desangrando.  
 Más aunque su voz se muera,  
 Su voz seguirá cantando a la España guerrillera.  
 Siempre seguirá cantando y seguirá maldiciendo  
 Hasta que el gallo del alba grite que está amaneciendo.

TEMA: MUSICA E LUTA POLÍTICA, REVOLUÇÃO, GUERRILHA, CRENÇA NO PORVIR.

**Canção: La senda está trazada**  
**Álbum: Canto libre**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: Jorge Salerno**

España, Inglaterra, también Portugal,  
 Y ahora es a los yanquis que les toca actuar.  
 Llevamos ya dos siglos trabajando al sol,  
 No haciendo otra cosa que cambiar patrón.

América Latina ya lo está gritando  
 Es la liberación la que se va acercando  
 Pues hay en nuestros pueblos una inmensa fe,

La senda está trazada, nos la mostró el Che.

Vamos a nuestras minas a sacar nuestro cobre,  
Vamos a nuestros pozos a sacar petróleo,  
Demos nuestro sudor para sacar plata y estaño  
Seguiremos esclavos al cabo del año.

Trabajemos la tierra con tenacidad  
Pa' que el patrón engorde con felicidad.  
Riquezas naturales no son para ti,  
Son para mayor gloria de la United Fruit.

TEMA: ANTIIMPERIALISMO, EXPLORAÇÃO DOS POVOS AMERICANOS, CHE GUEVARA, RIQUEZAS "ROUBADAS".

**Canção: lucero del alba**

**Álbum: canto libre**

**Selo: orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: poema anônimo Aymara, musica de Daniel Viglietti**

Sal, lucero del alba de ojos hermosos,  
Sal y mira el que te quiere en la puerta de tu casa.  
Está llorando.

**Canção: A una paloma**

**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: vidalita**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: Idea Vilariño (letra) Daniel Viglietti (música)**

Palomita blanca, vidualitá,  
De ojito rosado,  
antes te cantaba, vidualitá,  
Como enamorado.

Palomita linda, vidualitá,  
Palomita triste,  
Qué poco te queda, vidualitá,  
De lo que antes fuiste.

Palomita flaca, vidualitá,  
De piquito hambriento,  
Todas las plumitas, vidualitá,  
te las llevó el viento.

Es un viento malo, vidualitá,  
Es un viento frío,  
Te dejó sin plumas, vidualitá,  
Y el buche vacío.  
Palomita zonza, vidualitá,



De piquito bobo,  
Cuidá de tu nido,vidalítá,  
Que anda suelto el lobo.

Pobre palomita,vidalítá,  
De vuelo perdido,  
Si no le hacés frente,vidalítá,  
te deshace el nido.

Palomita linda,vidalítá,  
Palomita fea,  
Aprontá el piquito,vidalítá,  
para la pelea.

Palomita enferma,vidalítá,  
De alita quebrada,  
Si no sacás fuerzas,vidalítá,  
Te quedás sin nada.

Palomita negra,vidalítá,  
De piquito rojo,  
Crecé, palomita,  
vidalítá,sácale los ojos.

Crecé tus alitas,vidalítá,  
Crecé el corazón,  
Crecé, palomita,vidalítá,  
Y volvete halcón.

TEMA: ALUSÃO A LIBERDADE, LUTA, INDIGNAÇÃO.

**Canção: La nostalgia de mi tierra**

**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: milonga**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: Juan Cunha (letra), Daniel Viglietti (música)**

La nostalgia de mi tierra,  
De mi campo, el de otro tiempo,  
Me anda siempre por las sienas,  
La nostalgia de tierra.  
Me anda siempre por las sienas  
Y se me asienta en el pecho.

A veces es nube y pájaro,  
A veces galope y eco,  
A esa majada, esa tropa  
Y yo silbando, tropero.

Paisanos de serio rostro,  
Ancha mano y gesto lento,  
Paisanos de serio rostro,  
Cuando me ausento a las veces,

Cuando me ausento a las veces  
Al paso me los encuentro.

De noche veo fogones  
Con ruedas de mate y cuentos.  
De noche veo fogones  
Y el llanto de las guitarras.  
Y el llanto de las guitarras  
Que a rachas me trae el viento.

La nostalgia de mi pago  
Me pone triste el acento.  
Viene de allá, campo afuera  
Y se me va pecho adentro.

TEMA: VIDA BOA DO CAMPO, PASSADO NOSTÁLGICO, TRABALHO CAMPEIRO.

**Canção: La canción de pablo**

**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: Daniel Viglietti**

Compañera,  
vendrán a preguntar por mí;  
si yo he sido, dónde estoy,  
si usted sabe adónde fue su marido.  
Usted levanta la vista,  
mira, calla, está pensando:

Pablo andará por la tierra,  
su bandera enarbolando,  
una bandera de trigo,  
de pan y de vino, levantando.  
Por el camino, a los hombres  
Irá enseñando la libertad.

Compañera,  
Buscándome vendrán aquí,  
Mi retrato, una carta,  
Algún signo para dar con mi rastro.  
Usted recuerda mis manos,  
Ya no piensa, está soñando:

Pablo se fue navegante  
Por un mar de sangre joven  
Con su rebelde destino,  
Sin pan y sin vino andar luchando.  
Su corazón guerrillero  
Olvida en las calles la soledad.

Compañera,  
Vendrán a preguntar otra vez,  
Si me ha visto, si le escribo,

Si usted sabe adónde fue su marido.  
Usted los mira a los ojos, con ternura va pensando:

Pablo es un hombre que sabe  
Que la vida está cambiando,  
Los compañeros lo llevan  
Hacia el alba caminando.  
Y si le ponen cadenas  
Irán otros brazos por libertad.

Pablos hay muchos y andando  
Por la tierra van cantando  
Con sus banderas de trigo,  
De pan y de vino, van luchando.  
Pablos hay muchos y andando  
Por la tierra van cantando.

TEMA: GUERRILHEIRO, REPRESSÃO, CRENÇA NO PORVIR, LUTA POLÍTICA E SOCIAL, UNIÃO POPULAR.

**Canção: Antojito**

**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: milonga**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: Julian Garcia, Jorge Salerno (letra), Daniel Viglietti (música)**

Las cosas que están pasando  
Es cosa de no creerlas,  
Y eso que estuve esperando  
Toda mi vida pa' verlas.

Y las que van a venir,  
Carculale, golondrina,  
Que sólo quiero vivir  
Para sacarme esa espina.

Y aunque ya he vivido mucho  
Para esperarlas soy mozo,  
Apuesto un diez contra un pucho  
A que las vivo y las gozo.

Voy a sacarme el antojito  
Cuando se haigan realiza'o  
De verle a muchos los ojos  
Como botines cambia'os.

Los piones van a ligar,  
Serán piones de otras leyes,  
Porque ahora, sin dispreciar,  
Somos igual que los bueyes.

Vos vas a ser jubila'o  
Todo un don buey, golondrina,  
Si es que no te han envasa'o

Como en lata de sardina.

Pobre mi buey compañero  
Que no puede comprender,  
Pero me entiende el lucero  
Que sabe de amanecer.

TEMA: NOVOS TEMPOS, LUTA SOCIAL, EXPLORAÇÃO, CRENÇA NO PORVIR.

**Canção: Me gustan los estudiantes**

**Álbum: Canto libre**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1970**

**Autor: Violeta Parra**

¡Que vivan los estudiantes, jardín de las alegrías!  
Son aves que no se asustan de animal ni policía,  
Y no le asustan las balas ni el ladrar de la jauría.  
Caramba y zamba la cosa, ¡que viva la astronomía!

¡Que vivan los estudiantes que rugen como los vientos  
Cuando les meten al oído sotanas o regimientos.  
Pajarillos libertarios, igual que los elementos.  
Caramba y zamba la cosa ¡que viva lo experimento!

Me gustan los estudiantes porque levantan el pecho  
Cuando le dicen harina sabiéndose que es afrecho, /  
Y no hacen el sordomudo cuando se presenta el hecho.  
Caramba y zamba la cosa ¡el código del derecho!

Me gustan los estudiantes porque son la levadura  
Del pan que saldrá del horno con toda su sabrosura,  
Para la boca del pobre que come con amargura.  
Caramba y zamba la cosa ¡viva la literatura!

Me gustan los estudiantes que marchan sobre las ruinas.  
Con las banderas en alto va toda la estudiantina:  
Son químicos y doctores, cirujanos y dentistas.  
Caramba y zamba la cosa ¡vivan los especialistas!

Me gustan los estudiantes que van al laboratorio,  
Descubren lo que se esconde adentro del confesorio.  
Ya tienen un gran carrito que llegó hasta el Purgatorio  
Caramba y zamba la cosa ¡los libros explicatorios!

Me gustan los estudiantes que con muy clara elocuencia  
A la bolsa negra sacra le bajó las indulgencias.  
Porque, ¿hasta cuándo nos dura señores, la penitencia?  
Caramba y zamba la cosa ¡Qué viva toda la ciencia!

TEMA: MOVIMENTO ESTUDANTIL, LUTA SOCIAL, CIÊNCIA E VERDADE, NOVA GERAÇÃO, FUTURO.

**Canção: Canto libre**  
**Álbum: Canto libre**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1970**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Yo les quiero cantar un canto libre,  
 Pájaro que sube de mi pecho.  
 Canto de libertad,  
 Pueblo de voces, aire desatado.  
 Flor del amanecer, rosa escondida  
 En la mano herida de mi pueblo.  
 Canto de señalar cuál es rumbo,  
 Quién el compañero.  
 ¡Hay que andar!  
 Ven compañero, ven.  
 No puede haber temor ni en la mirada  
 Que se vuelve luz amartillada.  
 Ven, compañero, ven;  
 La tierra toda nos está llamando.  
 Tiempo de echar a andar  
 Y de encontrarnos, sangre liberada.  
 Ven, compañero, ven.

TEMA: LIBERDADE, CRENÇA NO PORVIR, UNIÃO POPULAR, LUTA.

**Canção: Gurisito**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Niño, mi niño, vendrás en primavera, te traeré  
 Gurisito mío, lugar de madre selvas te daré.  
 Y aunque nazcas pobre, te traigo también:  
 Se precisan niños para amanecer.

Niño, niñito, el hombrecito nuevo llegará.  
 Gurisito feo, ñatita de glicina él tendrá.  
 Y mientras él crezca crecerá también  
 El lugar de todos, será para bien.

Niño, mi niño, tu niño y aquel niño, todos van.  
 Rueda, que te rueda, hacia la vida nueva llegarán.  
 Cada niño un poco, todos tomarán  
 de la misma leche y del mismo pan.

Niño, mi niño, vendrás en primavera, te traeré  
 Gurisito mío, lugar de madre selvas te daré.  
 Y aunque nazcas pobre, te traigo también:  
 Se precisan niños para amanecer.

TEMA: NOVAS GERAÇÕES, FUTURO PROMISSOR, HOMEM NOVO, UNIÃO.

**Canção: Dinh Hung, juglar**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: chamarrita,**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Te contaré una historia amarga o más.  
 Te la canto por eso y qué caray.  
 Era Van-Ding, la aldea allá en Vietnam.  
 Era, digo, una escuela, no digo más.  
 Vinieron por el aire, vuelo mortal.  
 Quedó sólo un cuaderno, no digo más.  
 Firmaba sus poemas "Dinh-Hung, juglar".  
 Tenía trece años, no tuvo más.  
 Y esa es una de tantas allá en Vietnam.  
 Ahora olvida, si puedes, olvídala.

TEMA: GUERRA DO VIETNÃ, DENÚNCIA, ATROCIDADES DE GUERRA, ANTIIMPERIALISMO.

**Canção: Cantaliso en un bar**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Nicolás Guillén (letra), Daniel Viglietti (música)**

Los turistas en el bar: Cantaliso, su guitarra,  
 Y un son que comienza a andar.

No me paguen porque cante  
 Lo que nos les cantaré;  
 Ahora tendrán que escucharme  
 Todo lo que antes callé.

¿Quién los llamó?  
 Gasten su plata, beban su alcohol,  
 Cómprense un güiro, pero a mí no,  
 Pero a mí no, pero a mí no.

Todos estos yanquis rojos  
 Son hijos de un camarón,  
 Y los parió una botella  
 Una botella de ron.

¿Quién los llamó?  
 Ustedes viven, me muero yo,  
 Comen y beben, pero yo no,  
 Pero yo no, pero yo no.

Aunque soy un pobre negro,  
Sé que el mundo no anda bien;  
¡Ay, yo conozco a un mecánico  
Que lo puede componer!

¿Quién los llamó?  
Cuando regresen a Nueva York,  
Mándenme pobres como soy yo,  
Como soy yo, como soy yo.

A ellos les daré la mano,  
Y con ellos cantaré,  
Porque el canto que ellos saben  
Es el mismo que yo sé.

TEMA: ANTIIMPERIALISMO, MÚSICA E PAPEL DO ARTISTA, UNIÃO POPULAR AMERICANA.

**Canção: El chueco Maciel**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

¿Por qué tu paso dolido del norte hacia el sur,  
El pie que no supo, el pie que no supo de risa o de luz?  
Tu padre abandona la tierra de Tacuarembó  
Buscando su tierra, una tierra suya, y nunca la halló.

Encuentra la triste basura donde viven mil,  
Encuentra la muerte, encuentra el silencio de aquel cantegril.  
El Chueco, redondos los ojos y sin pizarrón,  
Mirando a la madre, mirando al hermano, aprende el dolor.

La luna, semana a semana, lo ha visto vagar  
Armado de espuma, buscando una orilla como busca el mar.  
El Chueco no sabe de orilla ni sabe de mar,  
Él sabe de rabia, de rabia que apunta y no quiere matar.

Asalta el banco y comparte con el cantegril,  
Como antes el hambre, como antes el hambre, comparte el botín.  
Así les canto la historia del Chueco Maciel,  
Suena la sirena, suena la sirena, ya vienen por él.

Los diarios publican dos balas, son diez o son mil,  
Mil ojos que miran, mil ojos que miran desde el cantegril.  
El chueco era un uruguayo de Tacuarembó,  
De paso dolido, de paso dolido, de paso dolido.

Los chuecos se junten bien juntos, bien juntos los pies,  
Y luego caminen buscando la patria, la patria de todos, la patria Maciel,  
Esta patria chueca que no han de torcer

Con duras cadenas los pies todos juntos hemos de vencer.

TEMA: POBREZA, EXPLORACIÓN, MARGINALIDADE, ROBIN HOOD, REPRESSÃO, UNIÃO POPULAR, PATRIA PARA TODOS, CRENÇA NO PORVIR.

**Canção: Qué dirá el santo padre (o el santo padre)**

**Álbum: canciones chuecas**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1971**

**Autor: Violeta Parra (1960-1963)**

Miren cómo nos hablan de libertad  
Cuando de ella nos privan en realidad.  
Miren cómo pregonan tranquilidad  
Cuando nos atormenta la autoridad.

¿Qué dirá el Santo Padre  
Que vive en Roma,  
Que le están degollando  
A su paloma?

Miren cómo nos hablan del paraíso  
Cuando nos llueven penas\* como granizo.  
Miren el entusiasmo con la sentencia  
Sabiendo que mataban a la inocencia.

El que ofició la muerte como un verdugo  
Tranquilo está tomando su desayuno.  
Con esto se pusieron la soga al cuello,  
El quinto mandamiento no tiene sello.

Mientras más injusticias, señor fiscal,  
Más fuerzas tiene mi alma para cantar.  
Lindo segar el trigo en el sembrado  
Regado con tu sangre Julián Grimau.

\* No poema original de parra a palavra **balas** substitui a palavra **penas**.

**Canção: Masa**

**Álbum: Canciones chuecas**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1971**

**Autor: Cesar Vallejo (letra), Daniel Viglietti (música),**

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.

TEMA: GERRILHA, LUTA, UNIÃO, IRMANDADE, MORTE.

**Canção: Cielito de los muchachos**

**Álbum: Canciones chuecas**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: Cielito**

**País: Uruguai**

**Ano: 1971**

**Autor: Daniel Viglietti, Mario Benedetti**

Están cambiando los tiempos  
 Para bien o para mal,  
 Para mal o para bien,  
 Nada va a quedar igual.

Cielito, cielo que sí,  
 Con muchachos dondequiera,  
 Mientras no haya libertad se aplaza la primavera.

Los tiempos están cambiando,  
 Están cambiando, qué bueno,  
 Siempre el mundo será ancho  
 Pero ya no será ajeno.

Cielito, cielo, cielito,  
 Cielito a la descubierta,  
 Las botas del miedo pasan  
 Por una calle desierta.

Cielito, cielo, qué joven  
 Está el cielo en rebeldía,  
 Qué verde viene la lluvia,  
 Qué joven la puntería.

Se pone joven el tiempo  
 Y acepta del tiempo el reto,  
 Qué suerte que el tiempo joven  
 Le falte al tiempo el respeto.

Están cambiando los tiempos  
 Con muchachos dondequiera,  
 Está el cielo en rebeldía,  
 Qué verde viene la lluvia, qué joven la puntería.

TEMA: NOVOS TEMPOS, MUDANÇA, FUTURO PROMISSOR, NOVAS GERAÇÕES, CRENÇA NO PORVIR.

**Canção: Negrita Martina**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Escuche, negrita Martina,  
 La copla chiquita que el rey va a dejar  
 Y ponga motita en la almohada,  
 Que usted está cansada de tanto esperar.

Su madre está en el arroyo  
 Lavando la ropa de amita Leonor.  
 Su padre ha vuelto cargado:  
 No vendió un plumero, te trajo una flor.

Martina, Melchor ya lo sabe:  
 "Tú no comes rosas; tú precisas pan".  
 Rey mago de los niños pobres  
 No te trajo harina, tan sólo canción.

Abrace, negrita Martina,  
 La copla chiquita que el rey le dejó  
 Y ponga motita en la almohada,  
 Que usted está cansada de tanto esperar.

TEMA: NEGRO, TRABALHO, POBREZA, MÚSICA PARA DAR FORÇA E ALENTO (COPLAS).

**Canção: La llamarada**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Julián Garcia, Jorge Salerno**

Larai, larai, larai, larai, laralero...  
 ¡Qué linda la madrugada con ese sol trasfoguero!

Hay que ahorrar pa' no ser pobre  
 "un pión viejo me decía  
 Y a él nunca le sobró un cobre  
 Pa' comprarse una alcancía.

Bichito guapo el hornero,  
 Trabajador como un pión.  
 No necesita dinero y a más,  
 Y a más no tiene patrón.

El sueldo de un pión carrero  
 Nunca se debe aumentar  
 Pa' que valore al dinero  
 Y no aprienda a malgastar.  
 Los piones, dijo un doctor,

No son hombres delica'os,  
A ellos no les hace el dolor  
Porque están acostumbra'os.

Qué linda la madrugada  
Con ese sol trafoguero.  
Cuando se haga llamarada  
Va a alumbrar al mundo entero.

Larai, larai, larai, larai, laralero...j  
Qué linda la llamarada alumbrando al mundo entero!

TEMA: LIBERDADE, CRENÇA NO PORVIR, EXPLORAÇÃO, SARCASMO SOCIAL.

**Canção: Muchacha**  
**Álbum: Canciones chuecas**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: milonga**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

La muchacha de mirada clara cabello corto,  
La que salió en los diarios;  
No sé su nombre, no sé su nombre.  
Pero la nombro: primavera.

Estudiante que faltaba a clase, yo la recuerdo,  
La que dijo la radio,  
Dijo su sombra, dijo su sombra.  
Pero la veo: compañera.

Caminante que borra sus pasos, yo no la olvido,  
La que no dijo nada,  
Dijo mi patria, dijo mi patria.  
Pero yo digo: guerrillera.

La que sabe todas las esquinas,  
Parques y plazas;  
La que la gente quiere,  
Aunque no digan, aunque no digan.  
Pero yo grito: mujer entera.

La muchacha de mirada clara, cabello corto  
La que salió en los diarios;  
No sé su nombre, no sé su nombre.

Pero la nombro: primavera.  
Pero la veo: compañera.  
Pero yo digo: mujer entera.  
Pero yo grito: guerrillera.

TEMA: MULHER, GUERRILHEIRA, HOMEM NOVO, ESTUDANTE, REPRESSÃO, LUTA.

**Canção: Cielito de três por ocho**

**Álbum: Canciones chuecas**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: cielito**

**País: Uruguai**

**Ano: 1971**

**Autor: poema atribuído a Bartolomé Hidalgo, música de Daniel Viglietti**

Allá va cielo y más cielo,  
Cielito de la mañana...  
Después de los ruiseñores,  
Bien puede cantar la rana.

Cielito, cielo que sí,  
El rey es hombre cualquiera,  
Y morir para que él viva,  
¡la puta! Es una zoncera.

Cielito, cielo que sí,  
Cielito de la herradura,  
Para candil semejante  
Mejor es dormir a oscuras.

Allá va cielo y más cielo,  
Libertad, muera el tirano,  
O reconocernos libres  
O adiosito y sable en mano.

Cielito, cielo que sí,  
Unión y ya nos entramos,  
Y golpeándonos la boca  
Apagando los sacamos.

Cielo de los mancarrones  
¡ay! Cielo de los potrillos,  
Ya brincarán cuando sientan  
Las espuelas y el lomillo.

Cielito, cielo que sí,  
Cielito del disimulo,  
De balde tiran la taba  
Porque siempre han de echar culo.

Cielito, cielo que sí,  
Cielito de tres por ocho,  
Que se empezó a desgranar  
Lo mesmo que maíz morocho.

Si perdiésemos la acción,  
Ya sabemos nuestra suerte,  
Y pues juramos ser libres,  
O libertad o la muerte.

TEMA: LIBERDADE, LUTA, MORTE AO INIMIGO, CRENÇA NO PORVIR.

**Canção: Solo digo compañeros**

**Álbum: Canciones chuecas**

**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1971**  
**Autor: Daniel Viglietti**

Escucha, yo vengo a cantar  
 Por aquellos que cayeron.  
 No digo nombre ni seña,  
 Sólo digo compañeros.

Y canto a los otros,  
 A los que están vivos  
 Y ponen la mira  
 Sobre el enemigo.

Ya no hay más secreto,  
 Mi canto es del viento,  
 Yo elijo que sea  
 Todo movimiento.

No digo nombre ni seña,  
 Sólo digo compañeros.

Nada nos queda  
 Y hay sólo una cosa que perder.  
 Perder la paciencia  
 Y sólo encontrarla  
 En la puntería, camarada.

Papel contra balas  
 No puede servir,  
 Canción desarmada  
 No enfrenta a un fusil.

Mira la patria que nace  
 Entre todos repartida,  
 La sangre libre se acerca,  
 Ya nos trae la nueva vida.

La sangre de Túpac,  
 La sangre de Amaru,  
 La sangre que grita  
 Libérate, hermano.

TEMA: LUTA DOS POVOS AMERICANOS, GUERRILHA, MUSICA E PROTESTO, LUTA E LIBERDADE, UNIÃO.

**Canção: Dios le pague**  
**Álbum: Trópicos**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1973**  
**Autor: Chico Buarque (versão espanhol - 1971)**

Por ese pan de comer y el suelo para dormir.  
 Registro para nacer, permiso para reír.  
 Por dejarme respirar y por dejarme existir.  
 Dios le pague.

Por el placer de llorar y porque estamos ahí,  
 Por los chistes en el bar y el fútbol para aplaudir.  
 Un crimen pa comentar y un samba pa divertir  
 .Dios le pague.

Por esa playa, esa falda, por las mujeres de aquí.  
 El amor hecho de apuro,luego afeitarse y partir.  
 Por el domingo, qué lindo ,televisión y maní.  
 Dios le pague.

Por esa grapa de gracia que tenemos que beber.  
 Por ese humo desgracia que tenemos que toser.  
 Por los andamios de gente para subir y caer.  
 Dios le pague.

Por otro día agonía para aguantar y vivir.  
 Por el dolor de la gente que en la ciudad se ha de oír.  
 Y por el grito demente que nos ayuda a huir.  
 Dios le pague.

Por esa arpía que un día nos va a adular y escupir.  
 Y por las moscas y besos que nos vendrán a cubrir.  
 Y por la calma postrera que al fin nos va a redimir.  
 Dios le pague.

TEMA: CRÍTICA SOCIAL, EXPLORAÇÃO, DUREZA DA VIDA QUOTIDIANA.

**Canção: Yo vivo en un tiempo de guerra**

**Álbum: Trópicos**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1973**

**Autor: poema de Bertold Brecht, versão de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, música de Edu Lobo**

Yo vivo en un tiempo de guerra,  
 Yo vivo en un tiempo sin sol.  
 Sólo quien no sabe las cosas  
 Es un hombre capaz de reír.

Ay, triste tiempo presente  
 En que hablar de amor y de flor  
 Es olvidar a tanta gente  
 Que está sufriendo dolor.

Todo el mundo me dice  
 Que debo comer y beber,  
 ¿pero cómo voy a comer, cómo voy a beber,  
 Si sé que lo que como y lo que bebo  
 Se lo estoy quitando a un hermano que tiene hambre,

A un hermano que tiene sed,  
A un hermano?

Pero aun así yo como y bebo,  
Aun así, ésa es la verdad.  
Dicen creencias antiguas  
Que vivir no es luchar,  
Que es sabio quien consigue  
Al mal con el bien pagar.

Él que olvida la propia voluntad,  
Él que acepta no alcanzar sus deseos,  
Ése es considerado por todos un sabio.  
Eso es lo que siempre veo  
Y a eso yo digo ¡no!

Yo sé que es preciso vencer,  
Yo sé que es preciso luchar,  
Yo sé que es preciso morir,  
Yo sé que es preciso matar.

Es un tiempo de guerra,es un tiempo sin sol.

Yo viví en la ciudad en tiempo del desorden,  
Viví en medio de mi gente en tiempos de rebelión.  
Así pasé los años que me tocó vivir.

Los que sigan mi camino  
Y han de ver feliz la tierra  
No se olviden de este tiempo,  
Nuestro tiempo que es de guerra.

Mientras vamos preparando  
El camino a la amistad  
No podemos ser amigos del mal,  
Al mal hay que dar maldad.

Si llegaras a vivir  
Ese tiempo de igualdad  
Donde el hombre ayude al hombre  
Sentirás la libertad.

Es un tiempo de guerra,es un tiempo sin sol.

TEMA: LUTA, CONFRONTO, PRESENTE DIFÍCIL, INDIGNAÇÃO, CRENÇA (AINDA) NO PORVIR.

**Canção: Acalanto**

**Álbum: Trópicos**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1973**

**Autor: Chico Buarque (versão em espanhol de Daniel Viglietti, 1971)**

Duerme, mi pequeña,  
no vale la pena despertar.  
Voy a salir por ahí ahora  
tras la aurora más serena.

**Canção: Upa negrito**  
**Álbum: Trópicos**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1973**  
**Autor: Gianfrancesco Guarnieri, Edu Lobo (1964)**

Upa, negrito en la calle,  
Upa, p'acá y p'allá,  
Mira, qué cosa más linda,  
Upa, negrito comenzando a andar  
Y ya comienza a penar.

Crece el negrito y me abraza,  
Crece y me enseña a cantar,  
Yo que vi tanta desgracia  
Hoy mucho te puedo enseñar.

Capoeira, te he de enseñar,  
Ziquizira, te he de mostrar,  
Valentía, te puedo dar,  
La libertad la tendrás que buscar.

TEMA: NEGRO, NOVAS GERAÇÕES, LIBERDADE, FUTURO.

**Canção: Construcción**  
**Álbum: Trópicos**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1973**  
**Autor: Chico Buarque (versão espanhol de Daniel Viglietti, 1971)**  
*(1964)*

Amó aquella vez como si fuese última,  
Besó a su mujer como si fuese última,  
Y a cada hijo suyo cual si fuese el único,  
Y atravesó la calle con su paso tímido.  
Subió a la construcción como si fuese máquina,  
Alzó en el balcón cuatro paredes sólidas,  
Ladrillo con ladrillo en un diseño mágico,  
Sus ojos embotados de cemento y lágrima.  
Sentóse a descansar como si fuese sábado,  
Comió su pobre arroz como si fuese un príncipe,  
Bebió y sollozó como si fuese un naufrago,  
Danzó y se rió como si oyese música  
Y tropezó en el cielo con su paso alcohólico.



Y flotó por el aire cual si fuese un pájaro,  
 Y terminó en el suelo como un bulto flácido,  
 Y agonizó en el medio del paseo público.  
 Murió a contramano entorpeciendo el tránsito.

Amó aquella vez como si fuese el último,  
 Besó a su mujer como si fuese única,  
 Y a cada hijo suyo cual si fuese el pródigo,  
 Y atravesó la calle con su paso alcohólico.  
 Subió a la construcción como si fuese sólida,  
 Alzó en el balcón cuatro paredes mágicas,  
 Ladrillo con ladrillo en un diseño lógico,  
 Sus ojos embotados de cemento y tránsito.  
 Sentóse a descansar como si fuese un príncipe,  
 Comió su pobre arroz como si fuese el máximo,  
 Bebió y sollozó como si fuese máquina,  
 Danzó y se rió como si fuese el próximo  
 Y tropezó en el cielo cual si oyese música.  
 Y flotó por el aire cual si fuese sábado,  
 Y terminó en el suelo como un bulto tímido,  
 Agonizó en el medio del paseo náufrago.  
 Murió a contramano entorpeciendo el público.

Amó aquella vez como si fuese máquina  
 Besó a su mujer como si fuese lógico,  
 Alzó en el balcón cuatro paredes flácidas,  
 Sentóse a descansar como si fuese un pájaro,  
 Y flotó en el aire cual si fuese un príncipe,  
 Y terminó en el suelo como un bulto alcohólico.  
 Murió a contramano entorpeciendo el sábado.

Por ese pan de comer y el suelo para dormir.  
 Registro para nacer, permiso para reír.  
 Por dejarme respirar y por dejarme existir.  
 Dios le pague.  
 Por esa grapa de gracia que tenemos que beber.  
 Por ese humo desgracia que tenemos que toser.  
 Por los andamios de gente para subir y caer.  
 Dios le pague.  
 Por esa arpía que un día nos va a adular y escupir.  
 Y por las moscas y besos que nos vendrán a cubrir.  
 Y por la calma postrera que al fin nos va a redimir.  
 Dios le pague.

**Canção: Comienzo el día**  
**Álbum: Trópicos**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1973**  
**Autor: Noel Nicola (1971)**

Es tan temprano y tú ya me despiertas,  
 No me dejas dormir, algo sucede.  
 A ojos cerrados busco la ventana

Para mirarte a ti mientras los abro.  
 Te digo que estás bella como nunca,  
 Así, sin arreglarte aún el pelo.  
 Rodamos en un beso cama abajo  
 Y siento que estás viva de milagro.  
 Comienzo el día, así como si nada,  
 Apretado a tus pechos, pidiéndote café y amor.  
 Comienzo el día, aún alucinado,  
 Los ruidos suenan lejos a esta hora turbia.  
 Afuera la gente hace lo suyo por vivir,  
 Afuera la gente quiere averiguar,  
 Afuera la gente habla del amor,  
 Afuera me están llamando.  
 Comienzo el día,  
 Y antes de que me hables  
 Ya te hecho mil promesas que no voy a cumplir.  
 Comienzo el día  
 Y al mirar hacia fuera  
 Me entra como un mareo y tengo que sentarme.  
 Afuera la vida apenas comenzó,  
 Afuera todo tiene que cambiar,  
 Afuera los lobos son lobos  
 Aún, afuera hay que salir armado.  
 Quiero darle mi día a los que sueñan,  
 A los que hacen el pan de madrugada,  
 A los que ponen piedras sobre piedras,  
 A los que te mantienen tan despierta.  
 Comienzo el día, aseguro las llaves,  
 Registro mis bolsillos en busca de monedas.  
 Comienzo el día y aún detrás de la puerta,  
 Te pido un beso fuerte para salir al sol.  
 Afuera comentan la televisión,  
 Afuera el sindicato discute una ley,  
 Afuera la patria está por reventar,  
 Afuera me están llamando,y voy.

TEMA: AMOR E REVOLUÇÃO, MUDANÇA, FUTURO É PRESENTE, COMPROMISSO COM A VIDA, PATRIA, PROCESSO REVOLUCIONARIO A PLENO.

**Canção: Existen (o Todo el mundo tiene su Moncada, 1968)**

**Álbum: Trópicos**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1973**

**Autor: Silvio Rodriguez**

Menos mal que existen  
 Los que no tienen nada que perder,  
 Ni siquiera la muerte.

Menos mal que existen  
 Los que no miden qué palabra echar,  
 Ni siquiera la última.

Se arriman a la noche y al día y sudan

Si hay calor y si hay frío se mudan.  
 No esperan echar sombra o raíces  
 Pues viven disparando contra cicatrices.  
 Escuchan se proyectan  
 Y lloran debajo de sus huellas, con tanto trabajo.  
 Se mueren sin decir de qué muerte  
 Sabiendo que en la gloria también se está muerto.

Menos mal que existen, menos mal que existen,  
 Menos mal que existen para hacernos.  
 Menos mal que existen  
 Los que no tienen nada que perder,  
 Ni siquiera la historia.

Menos mal que existen  
 Los que no dejan de buscarse a sí  
 Ni siquiera en la muerte  
 De buscarse así.

TEMA: HOMEM, COMBATENTE, LUTA, TRANSFORMAÇÃO, MORTE.

**Canção: Canción del elegido**  
**Álbum: Trópicos**  
**Selo: Orfeo**  
**Gênero: canção**  
**País: Uruguai**  
**Ano: 1973**  
**Autor: Silvio Rodriguez (1968)**

Siempre que se hace una historia  
 Se habla de un viejo, de un niño o de sí,  
 Pero mi historia es difícil:  
 No voy a hablarles de un hombre común.  
 Haré la historia de un ser de otro mundo,  
 De un animal de galaxia.  
 Es una historia que tiene que ver  
 Con el curso de la Vía Láctea.  
 Es una historia enterrada.  
 Es sobre un ser de la nada.  
 Nació de una tormenta en el sol  
 de una noche, el penúltimo mes.  
 Fue de planeta en planeta buscando agua potable,  
 Quizás buscando la vida o buscando la muerte —eso nunca se sabe—.  
 Quizás buscando siluetas  
 o algo semejante que fuera adorable,  
 O por lo menos querible, besable, bueno, amable.  
 Él descubrió que las minas del rey Salomón  
 Se hallaban en el cielo y no en el África ardiente, como pensaba la gente.  
 Pero las piedras son frías y le interesaban calor y alegrías.  
 Las joyas no tenían alma, sólo eran espejos, colores brillantes.  
 Y al fin bajo hacia la guerra...  
 ¡perdón! Quise decir a la tierra  
 /Supo la historia de un golpe,  
 Sintió en su cabeza cristales molidos  
 Y comprendió que la guerra era la paz del futuro:  
 Lo más terrible se aprende enseguida

Y lo hermoso nos cuesta la vida.  
 La última vez lo vi irse entre el humo y metralla, contento y desnudo:  
 Iba matando canallas con su cañón de futuro.

TEMA: HOMEM NOVO, GUERRILHEIRO, LUTA, LIBERTADOR, FUTURO PROMISSOR.

**Canção: Pobre del cantor**

**Álbum: Trópicos**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1973**

**Autor: Pablo Milanês (1967-68)**

Pobre del cantor de nuestros días  
 Que no arriesgue su cuerda por no arriesgar su vida.  
 Pobre del cantor que nunca sepa  
 Que fuimos la semilla y hoy somos esta vida.

Pobre del cantor que un día la historia  
 Lo borre sin la gloria de haber tocado espinas.  
 Pobre del cantor que fue marcado  
 Para sufrir un poco y hoy está derrotado.

Pobre del cantor que sus informes  
 Le borren hasta el nombre con copias asesinas.  
 Pobre del cantor que no se alce  
 Y siga hacia adelante con más canto y más vida.

Pobre del cantor que no halle el modo  
 De tener bien seguro su proceder con todos.  
 Pobre del cantor que no se imponga  
 Con su canción de gloria, con embarres y lodo.

**Canção: Un hombre se levanta (o Antesala de um tupamaro)\***

**Álbum: Trópicos**

**Selo: Orfeo**

**Gênero: canção**

**País: Uruguai**

**Ano: 1973**

**Autor: Silvio Rodriguez (1971)**

Un hombre se levanta temprano en la mañana,  
 Se pone la camisa y sale a la ventana.  
 Puede estar seco el día,  
 Puede haber lluvia o viento,  
 Pero el paisaje real —la gente y su dolor—  
 No lo pueden tapar ni la lluvia ni el sol.  
 Una vez descubierta esta verdad sencilla,  
 O se sube a la calle o se baja a la silla.  
 O se ama para siempre, o ya se pierde todo.  
 Se deja de jugar, se deja de mentir,  
 Se aprende que matar es ansias de vivir.  
 Un hombre se levanta y sale a la ventana,  
 Y lo que ve decide la próxima mañana.

Un hombre simplemente sale a mirar el día  
Y se deja quemar con ese resplandor,  
Y decide salir a perseguir el sol.

\*Canción escrita para la teleserie de aventuras "Los comandos del silencio" dirigida por Eduardo Moya, sobre los Tupamaros de Uruguay.