

MÚSICA POPULAR EN AMÉRICA LATINA

Actas del
II Congreso
Latinoamericano
IASPM
International
Association
for the Study
of Popular Music



Rodrigo Torres, editor



FONDART

Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura, Ministerio de Educación de Chile

© Rama Latinoamericana IASPM, 1999
Registro de Propiedad Intelectual N° 107.361
ISBN N° 956-288-171-7
Derechos reservados

Primera edición: enero 1999
Impreso en Santiago de Chile por Dolmen Ediciones

Edición : Rodrigo Torres A.
Diseño : Patricia Rodríguez J.

Esta publicación fue financiada por el Fondo de Desarrollo de las
Artes y la Cultura (FONDART), Ministerio de Educación de Chile.

Distribución:
Casilla 2100 Correo Central, Santiago - Chile
Tel. (56-2) 6781337; Fax (56-2) 6711435
email: rtorres@abello.dic.uchile.cl



INDICE

Presentación	pag 11
Música popular y globalización	
Rafael José de Menezes Bastos	
<i>Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras</i>	pag 17
Júlio Cesar Valladão Diniz	
<i>Pesquisa e reflexão sobre Música Popular no Brasil.</i>	pag 40
Martha Tupinambá de Ulhôa	
<i>Música Sertaneja e Globalização.</i>	pag 47
Música y política	
Eduardo Carrasco Pirard	
<i>Canción popular y política</i>	pag 63
Sergio Araya Alfaro	
<i>Los sonidos de una elección (o música para un plebiscito).</i>	pag 71
Diane Cornell-Drury	
<i>Significar el compromiso político: la música de la peña chilena.</i>	pag 76
→ Alberto T. Ikeda	
<i>Música Política: Alguns casos Latino-Americanos</i>	pag 84
Música popular andina	
Pedro van der Lee	
<i>Música latinoamericana en Suecia.</i>	pag 111
Carlos Retamal	
<i>Música andina en Santiago de Chile: 'Guamary' (Hijos de la montaña).</i>	pag 129



Pasión y seducción

Mareia Quintero Rivera

'Vulgar'?, 'Inmoral'?, 'Populachera'?: Debates sobre la música popular urbana en el caribe hispano en las décadas de 1930 y 1940. pag 139

Agustín Ruíz

Lucho Barrios, el Rey de la Cebolla. pag 148

Bailables del Cono Sur

Zobeida Ramos Venereo

Cubanos en Bellavista. pag 157

Adriana Cornú

Una aproximación a la música tropical en la ciudad de Santa Fe : la cumbia santafesina. pag 165

Jane L. Florine

El Cuarteto Cordobés: análisis de un fenómeno social masivo y bailable. pag 177

Samba: historia y crítica

Adalberto Paranhos

O Brasil dá samba? (Os sambistas e a invenção do samba como 'coisa nossa'). pag 193

Samuel Araújo y Antonio Guerreiro

O samba cigano: uma etudo histórico-etnográfico das práticas de música e dança dos ciganos 'calom' do Rio de Janeiro. pag 233

Rock

Adrián de Garay

Entre la radio y el barrio: las mediaciones del rock como práctica cultural urbana. pag 243

Fabio Salas Zuñiga

El rock chileno y el poder: génesis de un proyecto inconcluso. pag 250

Fabián Marcelo Pínnola

Retoques (el 'tango' y el 'folclore' en el 'rock nacional' argentino). pag 256

Maria Angélica Madeira

Música, estilo e cultura urbana : juventude brasiliense dos anos 90. pag 270

Antônio Marcus Alves de Souza

Cultura Rock e Arte de Massa. pag 293

César Albornoz Cuevas

El tiempo del volar de las palomas. pag 310

Viviana Farías

Para una configuración de un perfil estético de la música 'thrash' en la juventud chilena. pag 320

De lo tradicional a lo popular

Enrique Cámara

Folclore musical y música popular urbana ¿Proyecciones? pag 329

Cristián Guerra Rojas

Tradición, modernidad e hibridaciones: el caso de la 'Misa a la Chilena' de Vicente Bianchi. pag 341

María Inés García

Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia. pag 357

Juan Pablo González

Cristalización genérica en la Música Popular Chilena de los años sesenta. pag 365

Música instrumental

Alvaro Menanteau

Ser jazzista en Chile: evolución histórica y perfil profesional. pag 377

Acácio Tadeu de C. Piedade

Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades. pag 383

Música popular y vanguardia

Damián Rodríguez Kees

'Joia', necesidad y factibilidad del análisis de la música popular. pag 399

Omar Corrado

Estrategias de descentramiento: la música de Liliana Herrero. pag 410

Coriún Aharonián

Desafíos para una análisis de las vanguardias en la música popular uruguaya. pag 418

Programa

pag 432



MÚSICA POLÍTICA: ALGUNS CASOS LATINO-AMERICANOS

Alberto T. Ikeda

Esta comunicação é um extrato de algumas partes da tese de doutoramento, intitulada *Música Política: Imanência do Social*, apresentada em 1995 na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, Brasil. Diferente das abordagens mais comuns das pesquisas em música, que predominantemente enfocam-na sob a perspectiva estética ou técnico-estrutural, ou seja, como arte, busco aqui compreendê-la na dimensão social política.

Como podem ser bem lembradas, as décadas de 60 e 70 ficaram marcadas, praticamente em todo o ocidente e de maneira vigorosa na América Latina, como período de grandes contestações sociais e lutas políticas, onde muitos músicos, notadamente do campo popular, tiveram papel dos mais marcantes, por suas produções engajadas. Hoje, embora muitos países continuem a ter, pelo menos nesta última região, praticamente os mesmos problemas sociais daquela época (má distribuição de renda; problemas agrários; precárias condições de moradia, educação e saúde da população pobre; desemprego e proliferação dos subempregos; êxodo rural; etc.) percebe-se que a música de cunho político diminuiu ou até mesmo desapareceu do cenário artístico da maioria dos países onde ela teve em outro momento grande efervescência e dinamismo, obtendo repercussão até junto ao grande público, que não tinha sequer maior envolvimento com as causas políticas. O que terá ocorrido? Os artistas já não percebem ou estão acomodados com os problemas que anteriormente motivaram músicas de denúncia, reflexão e participação social? A música política perdeu a sua eficácia, ou, quiçá nunca a tenha tido verdadeiramente?



Decorridos praticamente 20 anos daqueles acontecimentos, hoje é possível se ter uma visão mais analítica e crítica desse tipo de realização musical, sendo esta a proposta aqui apresentada. Baseada em perspectiva histórico-sociológica, a questão se propõe no nível de uma ontologia da sonoridade que podemos identificar como política.

Inicialmente, entretanto, delimito o que estarei chamando *música política*: ocupo-me da produção musical que teve ou tem uma intencionalidade política, na criação ou principalmente no uso, lembrando que nesse campo muito se realiza pela via dos sentidos simbólicos, já que resultantes, na maioria das vezes, de posições e interesses socialmente conflitantes. O político é aqui entendido como o embate entre setores, grupos, classes sociais, ou mesmo indivíduos, diante dos interesses e visões divergentes de mundo, como luta pela hegemonia e, conseqüentemente ou notadamente, como questionamento desta. Ela não deve, porém, ser entendida apenas como música de protesto, conforme se convencionou, pelo menos no Brasil, na década de 60. Embora seja certo que na maioria das vezes se trata de música libelo, o protesto é uma das formas da música política. Algumas adjetivações utilizadas em países de língua espanhola, em português, e outras línguas mostram bem as variantes e alguns princípios delineadores desse tipo de música. Em espanhol, por exemplo, encontram-se as nomenclaturas: *canción de protesta*, *canción de propuestas*, *música partidista*, *canción militante*, *canción contingente*, *canción testimonial*, *canción comprometida*, *canción de barricada*; assim como em português temos: *canção política de intervenção*, *canção de resistência*, *hino libertário*, *canção subversiva*, *arte de combate*, *música engajada*, *canto revolucionário*, *canto de agitação revolucionária*, *canção de luta política ou canção progressista*. Em outros idiomas encontramos, ainda: *canti socialisti e comunisti* (italiano); *proletarische Balladen* (alemão) e *revolutionary song* (inglês).

Evidentemente, a música política não existe apenas no formato *canção*, existindo toda uma variedade de estruturas formais, podendo ser aplicáveis até nas músicas infantis ou em produções sinfônicas, dependendo do seu uso.

Como demonstram as adjetivações anteriores, a ênfase nesse tipo de produção musical tende no geral para o questionamento dos sistemas sócio-políticos, ou, ainda, de partes ou elementos destes. No caso das sociedades “modernas” alterca-se a própria estrutura hierarquizada e de desigualdades, ou as decorrências destas, como as iniquidades do sistema capitalista. Porém, há de se lembrar que também será política a produção de sentido inverso, qual seja, apologética do *status quo*, conforme conhecemos as comuns iniciativas de governos ditatoriais em muitos países. Mas, aqui, o interesse estará voltado basicamente para as músicas do primeiro grupo, ou seja, a *música insurgente*, notadamente relacionada à América Latina.

Exemplos latino-americanos

Historicamente, a América Latina foi sempre um grande laboratório de produção musical sócio-política, pelo menos desde o início da sua colonização, por espanhóis e portugueses, no século XVI. Muitos desses movimentos pautaram-se na necessidade das afirmações políticas e da busca das identidades próprias dos vários países que se formaram, envolvendo tanto os setores dominantes quanto as camadas subalternas, nas várias regiões. Na maioria das vezes, entretanto, resultaram mesmo das contraposições sociais internas, profundas e diversas, de cada nação. Nesse aspecto, Fernando Calderon e Elizabeth Jelin esclarecem:

“Uma característica própria da América Latina é que não existem movimentos sociais puros, ou claramente definidos, dada a multidimensionalidade não só das relações sociais, mas também dos próprios sentidos da ação coletiva; por exemplo, um movimento de orientação classista provavelmente estará acompanhada de aspectos étnicos e de gênero que o diferenciam e assimilam a outros movimentos de orientação culturalista com conteúdos classistas. [...]”¹

Assim, em meio à multiplicidade de tendências e aspirações políticas, adotaram-se gêneros musicais populares que se tornaram a própria crônica e também os elementos componentes da própria ação política de muitos desses acontecimentos. Um exemplo ilustrativo se vê no *corrido mexicano*, conforme aponta Carrasco Pirard :

“La Revolución Mexicana de 1810 creó un tipo especial de canción política que es el ejemplo más evidente de que estas canciones responden en América Latina a una necesidad auténticamente popular. El corrido hace la crónica de todos los acontecimientos de esa época, en ellos encontramos relatos de las batallas, biografías de los dirigentes y cada una de las alternativas de las luchas de poder exactamente como si se tratara de crónicas periodísticas de la época.”²

O mesmo País viveu, após cem anos do seu movimento de independência, um outro acontecimento político dos mais marcantes na história do ocidente no século XX, qual seja, a Revolução Mexicana, de 1910-1914.

Tendo sido inicialmente um movimento liberal, transformou-se em guerra civil, com ampla adesão popular camponesa, sob a liderança dos lendários Pancho Villa (1877-1923) e Emiliano Zapata (1880-1919). A primeira revolução social do século XX produziu canções que se celebrizaram internacionalmente, embora no geral poucas pessoas soubessem que elas tivessem originalmente função revolucionária. É o caso, por exemplo, da conhecida canção *La Cucaracha*, que teve amplo uso entre os revolucionários, referindo-se satiricamente ao sanguinário General Victoriano Huerta, tido popularmente como alcoólatra e usuário da marihuana (maconha).

La cucaracha

La cucaracha, la cucaracha
ya no puede caminar
porque no tiene, porque le falta
marihuana que fumar.

Una cucaracha grande
se metió en un hormiguero
y las hormigas traviesas
las patitas le comieron.

(seguem outros versos, muitos deles improvisados a cada cantoria)

Como é normal na cultura popular, provavelmente, trata-se, neste exemplo, de uma adaptação de música folclórica, pois existem diversas outras quadras de temática amorosa. Distanciado daquele contexto revolucionário dificilmente alguém perceberia na música um sentido político. Segundo Daniel Castañeda, a música foi utilizada também na Guerra Civil Espanhola: “[...] la propia ‘cucaracha’ cumplió su función de himno entre los libertarios catalanes, que la tradujeron e incorporaron a su gesta [...]”³.

Além desta, dezenas de outras músicas populares, como: *La Adelita*, *Carabina 30 - 30*, *Corrido Villista*, *Vámonos con Pancho Villa* ou *Los Valientes del 14* constituíram repertório de grande significado político na época, mantendo-se ainda no repertório de muitos artistas populares, embora já com sentidos distintos das suas origens⁴. Nas décadas de 60, 70 e 80 é possível citar inúmeros artistas mexicanos que prosseguiram na tradição do “canto militante”, como Judith Reyes, Gabino Palomares, Chabela Vargas, Amparo Ochoa (nascida na Costa Rica), Oscar Chávez, e outros, além de grupos como Los Folkloristas, La Nopalera, Cade e Cuicani, dentro do movimento que se denominou Nueva Canción. Um exemplo ilustrativo do engajamento desses músicos se pode perceber na contracapa do disco Nueva Canción, do grupo La Nopalera, da década de 70, conforme:



“[...] La Nopalera hace canción la protesta de los explotados y la convierte en llamada al combate. La Nopalera pretende hacer música para el hombre nuevo, para el hombre del Siglo XXI del que hablara Ernesto Ché Guevara, ese hombre, ese ser humano que se mueve más por estímulos morales que por estímulos materiales; que no tolera la explotación del hombre por el hombre; [...]”⁵

Percebe-se neste caso o comprometimento político ainda reinante contemporaneamente entre muitos artistas mexicanos, espírito este cuja ação prática se pôde notar no “*levante de Chiapas*”, através da mobilização do *Exército Zapatista de Libertação Nacional (EZLN)*, em janeiro de 1994, no Sul do México, diante das precárias condições de vida da população nativa da região.

Outro fato latino-americano de grande repercussão mundial foi inegavelmente a *Revolução Cubana*, de 1959, assim como as ações guerrilheiras de Ernesto “Che” Guevara, em alguns países, a partir de 1965 até o seu assassinato nas selvas da Bolívia em 1967. Esses acontecimentos motivaram, notadamente nas décadas de 60 e 70, ações armadas em diversos países, entre os quais: Argentina, Uruguai, Venezuela, Colômbia, Peru, Bolívia, Brasil e outros, que igualmente se fizeram acompanhar de músicas “comprometidas”. Em **Cuba**, a música “engajada” se fez presente como preparação do ambiente revolucionário, desde a época do ditador Fulgêncio Batista, quando membros do Partido Comunista e artistas progressistas organizaram em 1950 a *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo*. A partir de 1953, a Sociedade passou a ser um centro de oposição ao governo ditatorial⁶. Após a implantação do regime socialista muitos músicos cubanos –acadêmicos ou populares— dedicaram-se ao trabalho musical de “construção do socialismo” e ao combate ideológico contra as forças anti-revolucionárias, interna e externamente. Passou-se, então, à produção musical de confirmação dos princípios políticos adotados e de apologia aos heróis do movimento revolucionário, ao mesmo tempo em que se buscava criar um campo externo de influências sob os mesmos princípios. Dessa forma, em 1967 realizou-se na cidade de Havana o *Primer Encuentro de la Canción Protesta*, reunindo músicos “engajados de diversos países”⁷. Conforme Harold



Gramatges:

“Es importante señalar que todos los compositores cubanos, sin excepción generacional, han dedicado la mayor parte de su producción a la Revolución, a través de muy diversas temáticas y distintos lenguajes expresivos, alcanzando la identificación de su obra con su actitud revolucionaria: considerando que el sonido en toda su dimensión físico-acústica, constituye un medio valioso para reflejarla. [...]”⁸.

Dentre os muitos autores que se voltaram para a produção “revolucionária”, apontam-se nomes como os de Juan Blanco, nascido em 1920, que utilizou textos de Fidel Castro, “Che” Guevara e Ho Chi Minh, assim como Fernández Barroso, Sérgio Vítier e Leo Brouwer. Entre os compositores pertencentes à chamada *Nueva Trova Cubana* destacam-se o pioneiro Carlos Puebla e, ainda, Silvio Rodríguez, Vicente Feliú, Noel Nicola, Amaury Pérez e Pablo Milanes, entre os mais conhecidos. Muito, porém, dessa produção pós-revolução já não era realista, no sentido mais comum das músicas de crítica política. Tratava-se, então, da *arte de confirmação*, como no exemplo de Silvio Rodríguez:

Pequeña Serenata Diurna

Vivo en un país libre
cual solamente puede ser libre
en esta tierra, en este instante
y soy feliz porque soy gigante.

Amo a una mujer clara
que amo y me ama sin pedir nada
o casi nada
que no es lo mismo
pero es igual.

Y si esto fuera poco
tengo mis cantos
que poco a poco
muelo y rehago
habitando el tiempo
como le cuadra a un hombre despierto.

Soy feliz,
soy un hombre feliz
y quiero que me perdonen por este día
los muertos de mi felicidad⁹.

Neste caso, percebe-se que a canção cujo texto seria considerado absolutamente alienante no período anterior à revolução, passou a ser entendido, depois, como sendo revolucionária. Da mesma forma, a conhecida canção *La Guantanamera*, de Joseíto Fernández, com versos de José Martí, embora sem qualquer referência política explícita, foi um símbolo da Revolução Cubana.

Em se tratando da América do Sul, nos meados deste século, a **Argentina** foi uma importante matriz em relação à música política. Um dos autores pioneiros foi o internacionalmente reconhecido Atahualpa Yupanqui (Héctor Roberto Chavero). Tendo nascido, em 1908, no ambiente rural, o autor abordava em seus recitais os problemas da população pobre e nativa, sob a perspectiva crítica, de “esquerda” se poderia dizer. Porém, isto vinha de encontro às medidas populistas e nacionalistas do primeiro governo do presidente conservador General Juan Domingo Perón, de 1946-1955, com seu discurso voltado para os “descamisados”, o que prejudicou o sentido crítico do trabalho de Yupanqui. O compositor vinha obtendo reconhecimento popular desde a década de 40, fato esse que se repetiu posteriormente em países da América Latina e da Europa. Ligado por certo tempo ao Partido Comunista Argentino, o autor passou a ser um modelo para muitos movimentos político-musicais a partir de então.¹⁰ Assim, surgiu na Argentina, nos finais da década de 50, o que seria posteriormente consagrado como *Nuevo Cancionero Argentino*, conforme explica Carrasco Pirard:

“[...] surgió en 1958 el Nuevo Cancionero, movimiento que agrupó a los más comprometidos con la lucha política, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia, Manuel Tejón, César Isella y otros.”¹¹

A formalização do “novo” movimento musical argentino se deu, entretanto, em fevereiro de 1963, através de um manifesto publicado no jornal *Diario Los Andes*, da cidade de Mendoza, conforme explica a pesquisadora María Inés García¹². Dentre estes nomes, nas décadas de 70 e 80, a maior projeção artística foi alcançada por Mercedes Sosa, nascida em 1935. A



cantora gravou músicas da maioria dos compositores mais significativos da música de temática social deste período, notadamente da América Latina. Evidentemente, suas músicas levaram-na ao exílio, por vários anos, e à censura de seus discos e concertos na Argentina e outros países onde se vivia sob regimes ditatoriais.

Ainda no mesmo continente é preciso dar destaque necessariamente ao **Chile**, no cenário da música comprometida. O curto sonho de uma revolução socialista, pela via democrática, ali ocorrida em plena década de 70, provocou uma das mais marcantes e significativas movimentações musicais políticas do continente. O governo socialista eleito pela Unidade Popular, com Salvador Allende na Presidência, entre 1970 e 1973, foi antecedido de grande agitação de artistas e músicos, principalmente entre os estudantes e elementos ligados aos partidos “de esquerda”. A década de 60 foi, também, época de intensos protestos estudantis, culminando com importantes reformas universitárias em 1967. Viviam-se uma efervescência cultural, que pelo lado da música se dava com o resgate do folclore, sob a influência do que ocorria na Argentina. A representante pioneira dessa tendência foi Violeta Parra (1917-1967). Antes de se tornar uma protagonista da canção política chilena, na década de 60, a autora já se consagrara como compositora, cantora, folclorista e artista plástica (dedicando-se à cerâmica, pintura e tapeçaria), desde a década anterior. Reconhecida e premiada no Chile e em diversos países hispânicos, Violeta alcançou também consagração na Europa, onde residiu em épocas distintas. Suas composições foram das mais destacadas no movimento da música engajada chilena, juntamente com autores como Angel Parra e Isabel Parra (seus filhos), Víctor Jara, Patricio Manns, Rolando Alarcón e os grupos Quilapayún e Inti-Illimani. Entre os autores de formação erudita, destacaram-se Luis Advis, Sergio Ortega e Gustavo Becerra. Em 1969, o movimento passou a ser chamado *Nueva Canción Chilena*, a partir do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*¹³. Sobre os propósitos, então, da *Nueva Canción*, o compositor Víctor Jara declarava:

“[...] denunciábamos la miseria y las causas de la miseria, le decíamos al campesino que la tierra debía de ser de él, hablábamos en fin de la injusticia y la explotación.”¹⁴

A experiência musical revolucionária chilena foi das mais importantes, pois mesmo não contando com a divulgação através das empresas locais mais importantes de comunicação (rádio e televisão), obteve significativa adesão popular, notadamente entre a juventude, tanto que até um selo discográfico foi criado, conseguindo sucesso comercial. As gravações se iniciaram em 1968, com o disco *Por Vietnam*, do grupo Quilapayún, por iniciativa do Departamento de Cultura da Juventude Comunista do Chile. A gravação obteve verdadeiro êxito de vendas, o que exigiu diversas reedições consecutivas da mesma¹⁵. Daquela data

até o golpe militar de estado, de 1973, o selo denominado *DICAP - Discoteca del Cantar Popular* lançou cinquenta e cinco discos de longa duração e inúmeros compactos, simples e duplos, de 45 rpm. Além da vasta produção dos compositores chilenos, gravou-se, no movimento da Nova Canção Chilena, um verdadeiro documentário sonoro-político, incluindo músicas folclóricas de cunho social, músicas da revolução mexicana, da guerra civil espanhola e autores notórios como Bertolt Brecht, Pablo Neruda e outros.

Naturalmente, com o golpe militar, muitos dos autores e artistas engajados foram exilados. Um desses importantes ativistas, Víctor Jara, foi assassinado logo após os acontecimentos golpistas, o que o alçou para a condição de mais um mártir na história da América Latina. Além do exílio e da prisão de artistas, como medida repressiva, o governo ditatorial de Augusto Pinochet proibiu a execução da música dos ativistas ligados à Nova Canção, assim como também impediu o uso de instrumentos tradicionais da região andina, como a *queña*, o *charango* e a *zampoña*, que passaram a ser identificados com o movimento e se tornaram sinônimo de subversão ao governo autoritário. Historicamente, a canção *La Carta*, de 1962, de Violeta Parra, é considerada um marco da música política chilena. Dentre as tantas músicas do período, são marcantes, ainda a *Cantata Popular 'Santa María de Iquique'*, de Luis Advis, que enfoca um massacre de trabalhadores e seus familiares, em 1907, quando de um movimento reivindicatório na cidade de Iquique, norte do Chile; além de *Venceremos*, de Sergio Ortega e Claudio Iturra, *El pueblo unido jamás será vencido*, de Sergio Ortega e o grupo Quilapayún e outras. Com a implantação do regime militar, a música engajada chilena praticamente cessou internamente, porém se dinamizou nos países latino-americanos e na Europa, através dos músicos exilados, chamando a atenção “do mundo” para os problemas políticos do Chile.

Assim, nos países latinos de língua hispânica, são muitos os exemplos da música de caráter político em outros países, desde as lutas pela independência e, possivelmente, desde os primeiros momentos da resistência nativa à dominação espanhola. A título de rápida lembrança, de épocas mais recentes, podemos citar autores como: Alfredo Zitarrosa (1936-1989) e Daniel Ortega, no **Uruguai**; Soledad Bravo (espanhola radicada) e Quinteto Contrapunto, na **Venezuela**; Roy Brown, Aires Bucaneros, Pepe e Flora Santiago, em **Porto Rico**; Chabuca Granda, no

Peru; Grupo Jatari, no **Equador**; Carlos Mejía Godoy, na **Nicarágua**; Benjo Cruz, Jenny Cárdenas e Grupo Savia Andina, na **Bolívia**, para citar apenas alguns dentre tantos.

O caso do **Brasil**, naturalmente, não seria diferente em relação aos demais países americanos, no que se refere às músicas de conotação política. Embora sejam raras as documentações musicais relativas aos primeiros duzentos anos da colonização, pode-se supor que desde o início do processo de ocupação, por volta de 1530, algumas músicas desse tipo, da tradição portuguesa, pudessem se fazer presente. Por sua vez, uma gênese da música de crítica social fatalmente estaria presente como resultado da vil escravização de negros e indígenas. Certamente as ações de rebeldia de negros e índios se fizeram acompanhar desde cedo de alguma música libelo. Não é de se supor, por exemplo, que no Quilombo de Palmares (Estado de Alagoas, nordeste do Brasil), um dos mais importantes refúgios de escravos rebelados, destruído em 1694, cuja existência perdurou por mais de 70 anos, os negros não se reunissem para cantar as suas glórias, lamentar as suas condições ou fazer escárnio dos seus opressores brancos. Em épocas posteriores, as várias rebeliões ocorridas no País, mesmo as deflagradas pelas elites, como a Inconfidência Mineira (Minas Gerais, 1789), a Guerra dos Farrapos (Rio Grande do Sul, 1835-1845); ou as populares, de base classista, como a Revolta dos Alfaiates (Bahia, 1798), a Balaiada (Maranhão, 1838-1841), ou a Guerra de Canudos (Bahia, 1896-1897), produziram certamente músicas de contestação, mesmo que apenas satíricas. Podemos nos lembrar que o próprio movimento pela independência, ocorrida em 1822, teve músicas que naquelas circunstâncias eram essencialmente políticas. Embora sob a perspectiva das elites brasileiras, em confronto com Portugal, o *Hino da Independência*, de autoria do primeiro imperador brasileiro, D. Pedro I (1798-1834), com versos de Evaristo da Veiga (1799-1837) apontava: “[...] *Já raiou a liberdade, no horizonte do Brasil*”. Assim como em muitos hinos dos países latino-americanos, exaltava-se No Brasil a “*Pátria livre*”, a “*Brava gente*”, contra “*Os grilhões que nos forjava*”. É evidente que essa liberdade aspirada pelas elites não seria a mesma de inspiração classista popular. Até na música folclorizada pode-se registrar, mais recentemente, o sentido anti-lusitano de então, como no exemplo a seguir, registrado no Estado da Bahia, por Esther P. de Cerqueira¹⁶, na forma de uma canção infantil:

Maroto, pé de chumbo

Maroto, pé de chumbo
calcanhar de frigideira
quem te deu a confiança
de casar com brasileira?
quem te deu a confiança
de casar com brasileira?



Já pelo século XIX, pode-se registrar a presença da música política, sobretudo a partir da segunda metade, no Teatro de Revista, onde a temática política foi uma constante. Nos últimos 20 anos daquele século, essa espécie de teatro popular, com muita música, dança e cenas cômicas passou a ter grande acolhida, principalmente na cidade do Rio de Janeiro, e a crítica política, através da ironia, das caricaturas e alegorias, passou a ser uma de suas tônicas. A música popular teve, assim, na sátira política um campo propício, de grande importância, onde os políticos eram colocados em questionamento e crítica. Não será mesmo difícil localizar no repertório da música popular brasileira, em várias épocas, centenas de músicas desse tipo, enfocando personalidades públicas, policiais, clérigos, funcionários públicos, e, ainda, abordagens da realidade da vida das classes populares, como afirma Jairo Severiano:

“Uma das características mais interessantes de nossa música popular é o registro em suas canções de fatos da vida do país. Quem se der ao trabalho de analisar o repertório brasileiro encontrará boa parte da crônica do dia-a-dia musicada por nossos compositores (...)”¹⁷

Um exemplo bem realizado dessa vertente musical realista e crítica é a marcha *Pedreiro Waldemar*, muito executada no carnaval de 1949, e que demonstra ainda a sua plena atualidade no Brasil:

Pedreiro Waldemar

(Roberto Martins/Wilson Batista)

Você conhece o pedreiro Waldemar?

Não conhece, mas eu vou lhe apresentar.

De madrugada toma o trem da circular

Faz tanta casa e não tem casa pra morar.

Leva a marmitta embrulhada no jornal

Se tem almoço, nem sempre tem jantar

O Waldemar que é mestre no ofício

Constrói o edifício

E depois não pode entrar.



Naturalmente, os períodos de governos ditatoriais sempre foram mais propícios para o surgimento de músicas críticas, como a época do ditador

Getúlio Vargas (1930-1945 e 1951-1954) ou o período do regime militar implantado em 1964. Nestes, como é de praxe, a censura cerceou em muito as sátiras e outros tipos de produção musical política. Entretanto, para atender os limites de espaço desta comunicação, exemplifico a seguir apenas alguns casos a partir da década de 60.

O ano de 1964 revelou-se bastante desalentador para a história política brasileira, com um golpe militar, cujo regime perdurou até praticamente a década de 80. Interrompeu-se, então, um processo de busca de participação política através da organização dos setores populares, das instituições intelectuais e dos partidos políticos progressistas. Até então, líderes operários e rurais, intelectuais, estudantes, religiosos e políticos preocupados com as questões sociais realizavam dinâmico trabalho de mobilização popular. Buscavam a participação no processo político nacional, na expectativa de reformas estruturais no País que melhorassem setores problemáticos como a educação, a saúde, a questão da reforma agrária e da moradia nos grandes centros urbanos, além de outros aspectos. Na década de 60, muitas atividades de conscientização popular, através das artes, se concentraram nos organismos estudantis denominados CPCs –Centros Populares de Cultura, ligados à União Nacional dos Estudantes (UNE)—, que se iniciaram em 1961, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e posteriormente se espalharam por todo o País. Foram realizados alguns filmes e espetáculos teatrais, publicaram-se livros e folhetos de cordel, e gravaram-se discos, além de produzirem dezenas de *shows* musicais. Buscava-se, sempre, alcançar “as massas”, com espetáculos ao ar livre, em sindicatos, faculdades, associações de bairros, estações de trem, enfim, todo o espaço possível e disponível. No que toca à música, logo o movimento passou a ser conhecido como *música de protesto*, e pelos finais da década pode-se dizer que, de algum modo, já se criara uma espécie de *indústria do protesto*, um certo modismo, aproveitando a grande demanda desse tipo de música, notadamente entre estudantes universitários e os setores mais intelectualizados e progressistas da sociedade brasileira. Afinal, esses artistas estavam contratados pelas indústrias fonográficas, que tinham todo o interesse que seus produtos sonoros se vendessem o quanto mais. Sobre a música de protesto, o pesquisador Luís Afonso Giani observa:

“Jamais, na história, da música popular brasileira, um de seus movimentos recebeu interferências de ordem político-ideológica tão profundas. Esta é uma das características do movimento conhecido como Música de Protesto. As formas de estruturação musical deste movimento encontram explicação nas relações existentes entre elas e as práticas político-ideológicas de orientação populista e nacionalista correspondentes ao projeto de revolução nacional, democrática e ‘antiimperialista’, pré-64.”¹⁸

Nos inícios da década, um dos nomes de destaque nesse campo foi o compositor Carlos Lira, que atuava nos espetáculos promovidos pelos CPCs e musicou filmes e peças teatrais. Além deste, outros nomes que despontaram e obtiveram grande projeção, também em nível internacional, foram Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda. Vandré encarnou, na época, a própria imagem do revolucionário e teve sua canção *Caminhando* (conhecida também por *Pra não dizer que não falei das flores*), apresentada no III Festival Internacional da Canção, do Rio de Janeiro, em 1968, transformada em um verdadeiro “hino revolucionário” brasileiro. Naturalmente, em plena vigência da ditadura militar sua figura de artista “revolucionário” provocou a ira dos setores militares e Vandré passou a ter suas músicas e apresentações censuradas ou proibidas, notadamente após a instalação de uma medida de repressão denominada Ato Institucional Nº 5, de 13 de dezembro de 1968. No entanto, mesmo após o golpe de 1964, num primeiro momento, os artistas tiveram, relativamente, certa liberdade de expressão, conforme expõe Ligia Vieira Cesar:

“A repressão que tomou conta do país a partir de 64, preocupou-se inicialmente com os sindicatos, partidos políticos, entidades estudantis, não estendendo-se às artes, consideradas provavelmente de pouca importância como fator subversivo. O Teatro de Protesto, os Centros de Cultura, o Cinema Novo, a Poesia Violão de Rua [todos ligados aos intelectuais e artistas de esquerda], a música de vanguarda, puderam assim surgir livremente, como uma espécie de desafio ao regime. Assim, a música e as artes passaram a conter o desabafo, a expressar o repúdio ao arbítrio e a esperança em uma revolução popular contra o regime.”¹⁹

Porém, após a implantação do Ato de exceção de 1968 suspenderam-se as garantias constitucionais e se iniciaram as perseguições políticas por todo o País (censura, prisões, torturas a presos políticos e assassinatos dos ativistas). Assim, artistas e intelectuais de várias áreas: músicos, jornalistas, professores, escritores, clérigos, estudantes e outros tiveram de se refugiar e muitos partiram para o exílio. Entre estes estavam Geraldo Vandré e Chico Buarque de Hollanda. Este último se notabilizou por sua quantidade ímpar na produção musical, tanto de cunho político quanto de



outras temáticas. Chico dividiu com Vandré o então temerário privilégio de simbolizar de maneira destacada a resistência e a crítica à ditadura militar. Sua notoriedade nacional se deu a partir de 1966, quando apresentou a marcha *A Banda*, no II Festival de Música Popular Brasileira, sagrando-se vencedor, em empate, juntamente, com a música *Disparada*, de Geraldo Vandré. Chico Buarque já entre 1964 e 1965 se apresentava em festivais de música, televisão e *shows*, e musicara o poema dramático *Morte e Vida Severina* (1965), de João Cabral de Melo Neto, que encenado obteve sucesso no Teatro da Universidade Católica, de São Paulo. Em 1968, o autor teve sua peça *Roda Viva* apresentada no Rio de Janeiro, mas na temporada realizada em São Paulo, grupos conservadores de repressão invadiram o Teatro Galpão e espancaram os atores, além de degradarem todos os cenários. Evidentemente, Chico não passaria incólume à ferocidade da repressão oficial e dos setores conservadores da sociedade. Acuado pelos órgãos de censura, até com “visitas” de intimidação em sua residência, o autor aproveitou uma viagem artística na França e na Itália, no início de 1969, e se fixou neste último País. Enquanto isso, já pelos finais de 1968, se iniciava no Brasil um movimento de guerrilha armada, motivado pela ditadura implantada e pela onda repressiva de então. Somente a partir de 1979 a tensão política sofreu modificações, com a chamada “abertura política”.

Entretanto, mesmo após a “abertura política”, pela década de 80, ainda se registraram autores voltados para o engajamento político, como nos grupos ligados ao *rock*, ao movimento negro iniciado na Bahia, denominado samba-reggae, e entre os *punks* e o *rappers*. Além destes, um movimento de grande importância, notadamente a partir da década de 70, foi o trabalho desenvolvido pelos setores “progressistas” da Igreja Católica, denominado Teologia da Libertação. Com base no Concílio do Vaticano II (1962-1965) e na Conferência do Episcopado Latino-Americano (CELAM), reunida em Medellín, Colômbia (1968), fundou-se o movimento, que foi depois corroborado em Puebla, México, em 1979. A “opção pelos pobres” obteve ampla movimentação por todo o Brasil, no sentido de uma posição política de conscientização e contestação dos mecanismos classistas de dominação no capitalismo. As chamadas Comunidades Eclesiais de Base (CEBs), iniciadas pela década de 60 e espalhadas por todo o País, tornaram-se, muitas, verdadeiros centros de reflexão e de crítica dos problemas das populações marginalizadas. Por volta de 1980, estimava-se o número dessas comunidades entre oitenta e cem mil, congregando em torno de 2.500 milhões de pessoas²⁰. Nos grupos mais politizados a música teve, nos ofícios religiosos, importância fundamental, com Missas onde predominavam a abordagem dos problemas sociais, numa espécie de resgate dos preceitos originais do cristianismo. As músicas, compostas por leigos e/ou religiosos (alguns da alta hierarquia da Igreja, como o caso do Bispo D. Pedro Casaldáliga), tinham ampla divulgação entre as Comunidades, através de edições das várias dioceses ou em cópias.

Um exemplo desse tipo de música política, religiosa, se pode ver no trecho a seguir, da Missa *Em Busca da vida - Missa do Trabalhador*, composta por J. Thomas Filho (textos) e M. Fabreti, OFM (músicas):

Canto da Comunhão

“[...] Vamos mudar as leis do lucro
Bem mais que peça ou maquinário somos nós
É nossa vez de dar as cartas
Quem sempre ouviu aprendeu a ter voz [...]”²¹

Além das letras de cunho político das músicas do próprio *ordinário* das Missas, existiu ainda grande quantidade de “cantos extras”, onde a explicitude política se fazia de maneira mais direta ainda.

Na década de 80 e inícios dos 90 a música engajada já havia perdido o seu dinamismo anterior entre os autores da música popular, porém teve alguma continuidade entre os socialistas cristãos, sendo empreendida sob as estruturas da Igreja Católica e até de algumas igrejas protestantes mais progressistas, como a Metodista, a Presbiteriana Independente, a Presbiteriana Unida, a Anglicana, a Luterana (Igrejas Protestantes Históricas) e outras.

Ao se encerrar aqui algumas exemplificações da presença da música política na América Latina, não se pode deixar de mencionar que também na música folclórica se pode encontrar muitos exemplos da música libelo, assim como por sua vez vários compositores eruditos, em diversos países, produziram músicas com as mesmas intenções, dentro dos padrões da chamada música “clássica”.

Algumas considerações teóricas sobre a música política

Embora as citações sobre a música política tenha se restringido a apenas poucos casos na América Latina, a título de ilustração, podemos tentar algumas reflexões de ordem geral sobre esse tipo de produção musical no que respeita à sua ontologia.

Inicialmente, será importante frisar que a música de sentido político não tem, no geral, uma especificidade formal (técnico-compositiva), a não ser quando circunscrita à realidade própria de um determinado momento histórico, em um grupo ou sociedade específicos. Poderá ser um libelo sonoro-burlesco contra um bispo, um rei, ou um coletor de impostos na

Europa da Idade Média; um ritual de rebelião na vida das sociedades tribais; uma canção revolucionária denunciadora das mazelas de uma sociedade classista, sob a inspiração marxista; até uma música de motivação e encorajamento para uma luta armada. Da vida tribal às sociedades ditas pós-modernas, passando pelo folclore, pelo *pop/rock* e pelas músicas populares nacionais, praticam-se em todas as sociedades formas musicais de sentido sócio-político, sentido esse que pode se dar, dialeticamente, de diversas maneiras: a) pelo seu texto poético; b) pelo contexto social no qual ela se insere; c) pela tradição (folclórica, mitológica ou histórica); d) pela identidade do agente comunicador (criador, intérprete, promotor); ou, e) pela forma de sua interpretação. Na maioria das vezes, o sentido político se dá pela explicitude do seu texto poético, porém mesmo sem o conteúdo manifesto, tanto o discurso poético quanto o sonoro podem se revestir de significação política, quando o contexto (circunstância de uso) ou mesmo o seu agente-intérprete estiver imbuído socialmente como agente político e for assim reconhecido. Evidentemente, pode-se dar o inverso, qual seja, uma obra de texto explicitamente político ser ressemantizada, servindo, por exemplo, apenas para ser dançada, perdendo assim a sua suposta imanência política, como é comum nos processos de incorporação da música na Indústria Cultural. Tantas vezes uma canção de poética claramente política, num determinado momento histórico, tem o seu sentido diluído em outro tempo e espaço, pela mudança ou inexistência das condições que determinaram o seu surgimento. Por sua vez, até canções lírico-amorosas ou infantis podem identificar momentos revolucionários, passando a ter significação e uso político. Bom exemplo desse último caso se pôde verificar no exemplo do Chile, onde simples instrumentos musicais (“nativos”) e suas sonoridades, conforme já relatado, passaram a ser identificados como forma de crítica política, sendo então proibidos. Do mesmo modo, nos processos em que um país ou uma comunidade sofre algum tipo de dominação externa comumente ocorre o resgate de canções tradicionais, como forma de fortalecimento da identidade grupal e política. Ainda, exemplo interessante, no Brasil, das mudanças semânticas de uma música se pôde verificar com a conhecida melodia de Giuseppe Verdi (1813-1901), da ópera *Nabuco*, de 1842, intitulada *Va, Pensieri Sull' Ali Dorate*. No início do século, a melodia foi utilizada como hino anarquista, com versos de Piero Gori, intitulado *O 1º de Maio*. A mesma música, em gravação no original, em italiano, na década de 90, servia de abertura musical dos programas políticos, para a televisão, de um partido político denominado PFL – Partido da Frente Liberal—, nos programas apresentados em rede por todo o País. A música era anunciada como “um hino à liberdade”, evidentemente, na perspectiva do liberalismo político. Há de se lembrar, inclusive, que originalmente a ópera de Verdi, com libreto de Temistocle Solera, teve toda uma motivação política, de base liberal e



nacionalista, sendo na verdade uma metáfora da dominação que as regiões do Norte da Itália viviam na época em relação à Áustria.

Assim, não será apenas pela natureza polissêmica do signo sonoro (melodia, ritmo, harmonia, intensidade) que este se presta aos diversos usos e sentidos. Mesmo sob textos específicos a música pode ser objeto de múltiplas significações. Refletindo o pensamento de Humberto Eco, sobre a natureza da obras artísticas, o poeta e ensaísta brasileiro Ferreira Gullar expõe:

“Toda obra de arte é ‘aberta’, uma vez que o que ela exprime não se reduz a um conceito lógico, unívoco: ela é resultado de uma organização especial de elementos expressivos, de tal modo que qualquer mudança na relação desses elementos altera-lhe o sentido. [...]”²²

Evidentemente, esta constatação da gênese da obra artística não explica isoladamente tal “abertura” do sentido da arte, no caso a música. O fato se concretiza, ou não, nesses termos, no contexto de sua inserção social ou nos receptores, conforme podemos notar desta feita em Néstor García Canclini: “Uma obra de arte não chega a sê-lo se não é recebida. O consumo completa o fato artístico, modifica seu sentido segundo a classe social e a formação cultural dos espectadores [...]”²³

Aspecto interessante a ser observado, ainda, em relação à prática e à produção da música política é que, geralmente, nos modos organizados, institucionalizados ou intelectualizados (especializados) adotam-se atitudes que poderíamos classificar como apolíneas - caracterizadas pela sobriedade, “serenidade” e até pela sisudez -, enquanto no nível popular estes se fazem, na maioria das vezes, regidos pelas formas dionisíacas - do sarcasmo, da galhofa, da ironia, do grotesco. Também, sem ser regra geral, é comum no primeiro grupo a adoção de temáticas mais gerais e atemporais, distinguindo-se das abordagens localizadas (regionais, locais) e circunstanciais no segundo grupo. Além disso, no âmbito popular há o hábito da apropriação e recriação de músicas do patrimônio comum, contrariamente à busca da originalidade nos âmbitos intelectualizados. Podemos distinguir uma postura formal-cerebral no primeiro caso e intuitivo-corporal no segundo.

Também na música política, nas décadas de 60 e 70 principalmente, travaram-se grandes polêmicas, de base estética, em relação a uma questão

que permeia há muito o campo da música, qual seja, a da qualidade da música. Muitos autores “doutos”, de pensamento simplista, com base nos padrões formais da chamada música “clássica”, sempre criticaram os modos populares de realização da música engajada, sob a alegação de uma suposta “falta de qualidade” das mesmas. Evidentemente, tudo não deixava de ser um falso problema, já que a música popular e as suas correspondentes políticas nunca tiveram as mesmas funções e sentidos da chamada música “clássica”. Na questão do engajamento através da música o aspecto fundamental foi sempre a busca de uma comunicabilidade política e não dos elementos estéticos (como no caso do pensamento burguês da “arte pela arte”), o que não impedia, evidentemente, que reflexões estéticas permeassem também esse tipo de produção musical. Tais discussões, entretanto, estavam claramente inseridas em processos ideológicos históricos de tentativa de desqualificação simples de toda a música que não estivesse em sintonia com os modelos e sentidos gestados na tradição das elites européias, denominada “clássica”. Afinal, qual o parâmetro de avaliação da qualidade na música: a função? A capacidade comunicativa? a instrumentação? os aspectos técnico-estruturais (forma, ritmo, melodia, fraseado, harmonia, etc)?, se os modos perceptivos são extremamente relativos, dependendo da sociedade, do grupo ou de cada indivíduo? Desse modo, na música socialmente comprometida, a luta pela instituição e/ou manutenção dos seus sentidos se sobrepõe à importância da discussão dos seus aspectos formal-estruturais, o que serve de maneira “aberta” ao jogo político dos interesses conflitantes. Daí, muitas vezes, as tentativas do estabelecimento, na tradição européia ocidental e nas sociedades ocidentalizadas, através dos seus setores dominantes, do significado preponderantemente estético e lúdico no campo da música, desviando e restringindo os sentidos diversificados e dinâmicos da sua presença, inclusive política, nas comunidades humanas.

Ainda, longe de caracterizarem grupos humanos com graus evidentes de estratificação social, a música política se apresenta praticamente em todos os tipos de sociedade, até as aparentemente não estratificadas ou igualitárias, o que endossa as observações de antropólogos da inexistência de sociedades onde algum grau de desigualdade social não se verifique. Mas, claro, é mesmo nos grupos humanos mais hierarquizados que a música aparece com maior constância, como libelo contra as suas mazelas.

Por fim, há de se destacar que a arte política, pode efetivamente servir, dialeticamente, às causas revolucionárias ou apenas reformadoras, assim como pode ser ritualizada e neutralizada no sentido da preservação dos sistemas políticos estabelecidos, ou, ainda, ser apenas instrumento da “catarse” social, através das representações simbólicas, servindo ao conservadorismo. Por outro lado, ter esperanças ou expectativas de mudanças de sistemas políticos através das músicas, isoladamente, será realmente pura inconseqüência, da mesma forma que se pretender revoluções com “flores e canções”. Mas não se pode



negar a importância da música comprometida, que pode verdadeiramente contribuir para as mudanças sociais, tanto no campo ideológico e de conscientização quanto no aspecto prático das ações transformadoras rumo às sociedades mais justas, como tantas vezes ocorreu na história, notadamente quando sintonizadas amplamente com os setores mais conscientes e progressistas das sociedades.

Notas

- ¹ F. Calderon & E. Jelin, “Classes sociais e Movimentos Sociais na América Latina: perspectivas e realidades”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 2, Nº 5, out. 1987 : 76.
- ² Eduardo Carrasco Pirard, *Quilapayún: la revolución y las estrellas*. Santiago: Ornitórrinco, 1988 : 174-175.
- ³ Daniel Castañeda, “La música y la revolución mexicana”, *Boletín Latino Americano de Música*, Tomo V, Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, 1941: 441-442.
- ⁴ Existem vários discos Long Playing e CDs (compact disc) com músicas da Revolução Mexicana, como: *Corridos de La Revolución*, Los Charros de Villa (Madrid: Dial, 1990, CD 960050); *Canciones de La Revolución*, Duetto Las Rieleras y Mariachi Imperial Jalisciense (México?: Metropolitan, s/d, Lp 2017); *Más Corridos de la Revolución*, Los Paisanos com el Mariachi Los Centauros (México: Musart [Oásis], 1975, Lp AO-096).
- ⁵ *La Nopalera* (México: Discos NCL, Lp 0013, 1976).
- ⁶ Ver: H. Gramatges, *Presencia de la Revolución en la Música Cubana*. La Habana: Letras Cubanas, 198 : 26.
- ⁷ Ver: L. H. Corrêa de Azevedo, “La música de América Latina”, *América Latina en su Música* (Isabel Aretz, relatora). México: Siglo Veintiuno/Unesco, 1977 : 53-70 e C. Díaz Pérez, *Sobre la Guitarra, la voz: una historia de la nueva trova cubana* . La Habana: Letras Cubanas, 1994 : 115-116.
- ⁸ H. Gramatges, *op. cit.* : 19-20.
- ⁹ In Lp Silvio Rodríguez, *Te doy una canción* (Rio de Janeiro: Ariola, 1975, n. 202.091).
- ¹⁰ Ver J. J. Letria, *A canção como prática social*, Porto: A Opinião, 1978 : 61; e *Revista Violão & Guitarra - especial Latino-Americano* , Nº 24, ano II, São Paulo: Imprima, 1980.
- ¹¹ Carrasco Pirard, *op. cit.* : 191.
- ¹² Cfr. María Inés García, “Nuevo Cancionero Argentino: La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia”, comunicação apresentada no II Congreso Latinoamericano de la International Association for the Study of Popular

Music, Santiago, Chile, 24 e 27 de março de 1997. Referência autorizada, através de cópia da comunicação oferecida pela autora, a quem agradeço.

¹³ Carrasco Pirard, *op. cit.* : 79.

¹⁴ In B. Subercaseaux, P. Stambuk e J. Londoño, *Violeta Parra. Gracias a la Vida: Testimonios*. 4ª ed. Buenos Aires: Galerna, 1985 : 111.

¹⁵ Ver Carrasco Pirard, *op. cit.* : 131.

¹⁶ E. P. de Cerqueira. *Folclore Musicado da Bahia*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1978 : 99. “Maroto” era a forma irônica de se referir aos portugueses, na época.

¹⁷ J. Severiano, *Getúlio Vargas e a Música Popular*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1983 : 1.

¹⁸ L. A. A. Giani, *A Música de Protesto: d'o subdesenvolvido à canção do bicho e proezas de satanás... (1961-1966)*. Dissertação, IFCH - Unicamp, 1985 : 52.

¹⁹ L. V. Cesar, *Poesia e Política nas Canções de Bob Dylan e Chico Buarque*. São Paulo: Estação Liberdade/EDUFSCAR, 1993 : 57.

²⁰ Em 1981, Frei Betto (Carlos Alberto Libâneo de Cristo), avaliava: “segundo estimativas não oficiais, existem no país, atualmente, 80 mil comunidades eclesiais de base, congregando cerca de dois milhões de pessoas crentes e oprimidas”, conforme: *O que é Comunidade Eclesial de Base* , 4ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1981, p. 17. Já Michael Lowy, indica: “O resultado, no fim dos anos 1970, é que existiam cerca de cem mil comunidades cristãs de base, compreendendo entre dois a três milhões de pessoas”, in *Marxismo e Teologia da Libertação*, São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1991 : 56.

²¹ Cfr. disco LP *As Comunidades Celebram o Trabalho*. São Paulo: COMEP - Edições Paulinas, 1990, Nº 6420-3.

²² In “A Obra Aberta e a Filosofia da práxis”, *Revista Civilização Brasileira*, Nº 21/22, set/dez. 1968 : 39.

²³ Néstor García Canclini, *A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina*. São Paulo: Cultrix, 1980 : 39.

Bibliografia

Acosta, Leonardo. 1982.

Música y Descolonización. La Habana: Arte y Literatura.

Alcalde, Alfonso. 1974.

Toda Violeta Parra: Antología de canciones y poemas. Buenos Aires: La Flor.

Aretz, Isabel (relatora) e outros. 1977.

América Latina en su Música. México: Siglo Veintiuno/UNESCO.

Baez, Joan & Elie Siegmeister. 1964.

The Joan Baez Songbook. New York: Ryerson Music.

Bakhtin, Mikhail (V. N. Volochínov). 1988.

A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec.



- Balandier, Georges. 1969.
Antropologia Política. São Paulo: Difel.
- _____. 1976.
Antropo-lógicas. São Paulo: Cultrix/Edusp.
- _____. 1976.
As Dinâmicas sociais: sentido e poder. São Paulo: Difel.
- Barbier, Pierre & France Vernillat. 1961.
Histoire de France por le chanson: La IIIe. République de 1871 à 1918. France: Gallimard.
- Baudrillard, Jean. 1985.
À Sombra das Maiorias Silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas. São Paulo: Brasiliense.
- Benedetti, Mario. 1974.
Daniel Viglietti. Madrid: Jucar.
- Beranger, François e outros. 1976.
Chansons Politiques D'Aujourd'hui. Paris: Syros/Sibecar.
- Berlinck, Manoel T. 1984.
O Centro Popular de Cultura da UNE. Campinas: Papirus.
- Boletín de Música*. 1989-1990.
Nº 115 (La música como language de dominación), enero-marzo;
Nº 117 (Música y sociedad), octubre-diciembre; Nº 118 (Música, revolución y dependencia), enero-abril 1990; La Habana: Casa de las Américas.
- Bourdieu, Pierre. 1989.
"El espacio social y la génesis de las 'clases'", *Estudios sobre las culturas contemporáneas*. México: Colima, Nº 7, septiembre.
- Burke, Peter. 1989.
A Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800. São Paulo: Schwarcz.
- Carrasco Pirard, Eduardo. 1983.
La Nueva Canción en América Latina. Santiago: Ceneqa.
- _____. 1988.
Quilapayún: la revolución y las estrellas. Santiago: Ornitorrinco.
- Carvalho, Mário Vieira de. 1976.
A Música e a Luta Ideológica. Lisboa: Estampa.
- Casaus, Víctor & Luis Rogelio Noguera. 1984.
Silvio: que levante la mano la guitarra. La Habana: Letras Cubanas.
- Castañeda, D. 1941.
"La música y la revolución mexicana", *Boletín Latino-Americano de Música*, Tomo V, Montevideo: Instituto Interamericano de Musicología, pp. 441-442.



- Cerqueira, Esther Pedreira de. 1978.
Folclore Musicado da Bahia. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia.
- Cesar, Ligia Vieira. 1993.
Poesia e Política nas Canções de Bob Dylan e Chico Buarque. São Paulo: Estação Liberdade; São Carlos: Universidade Federal São Carlos.
- Cifuentes, Luis. 1989.
Fragmentos de un sueño: Inti-Ilumani y la generación de los 60. Santiago: Logos.
- Contier, Arnaldo Daraya. 1991.
"Memória, História e Poder: a sacralização do racional e do popular na música (1920-50)", *Revista Música (ECA-USP)*, vol. 2, Nº 1, (maio), pp. 5-36.
- _____. 1978.
Música e Ideologia no Brasil. São Paulo: Novas Metas.
- Copland, Aaron. 1969.
A Nova Música. Rio de Janeiro: Record.
- Díaz Pérez, Clara. 1994.
Sobre la Guitarra, la voz: una historia de la nueva trova cubana. La Habana: Letras Cubanas.
- Dylan, Bob. s./d.
Canciones. (Eduardo Chamorro: selección, traducción y prólogo). Madrid: Alberto Corazón.
- Eisler, Hanns. 1978.
Musica della rivoluzione. Milano: Feltrinelli.
- Franco-Lao, Méri. 1970.
¡Basta! Canciones de Testimonio y Rebeldía de América Latina. México: Era.
- Galvao, Walnice Nogueira. 1976.
"MMPB: uma análise ideológica", *Saco de Gatos: ensaios críticos*, 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, pp. 93-119.
- García Canclini, Néstor. 1983.
As Culturas Populares no Capitalismo. São Paulo: Brasiliense.
- _____. 1980.
A Socialização da Arte: teoria e prática na América Latina. São Paulo: Cultrix.
- Garcia, Emanuel da Veiga e outros. 1990.
A Revolução Latino Americana (estudos). São Paulo: Centro de Estudos do Terceiro Mundo, FFLCH-USP.
- García, María Inés. 1997.
"Nuevo Cancionero Argentino. La renovación de la canción popular en la figura de uno de sus fundadores: Tito Francia", Comunicação apresentada no *II Congreso Latinoamericano de la IASPM*. Santiago, Chile, 24 - 27 de março 1997.
- Giani, Luis Antônio Afonso. 1985.
A Música de Protesto: d'o subdesenvolvido à canção do bicho e proezas do satanás... (1962-1966). Dissertação: Departamento de Sociologia, IFCH, Unicamp, São Paulo.

- Gómez García, Zoila (org.). 1985.
Musicologia en Latinoamérica. La Habana: Arte y Literatura.
- Gramatges, Harold. 1983.
Presencia de la Revolución en la Música Cubana. La Habana: Letras Cubanas.
- Hauser, Arnold. 1978.
Teorias da Arte. 2ª ed., Lisboa: Presença.
- Ikeda, Alberto T. 1995.
Música Política: Imanência do Social. Tese: Escola de Comunicações e Artes - USP, São Paulo.
- Jacobs, Annemarie (org.). 1986.
Es isto dunkel - aber ich singe (Ein Lieder-Lesebuch zu Brasilien). Mettingen: Brasilienkunde-Verlag.
- Letria, José Jorge. 1981.
A Canção como Prática Social. Cacém: Edições Ró.
- _____. 1978.
A Canção Política em Portugal (da resistência à revolução). Porto: A Opinião.
- Lopes, Graça Videira. 1994.
A Sátira nos Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses. Lisboa: Estampa.
- Mattelart, Michèle. 1973.
“El conformismo revoltoso de la canción popular”, R. Echeverría e outros, *Ideologia y Medios de Comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mellac, Régine (seleção e tradução). 1975.
Chants Libres d'Amérique Latine: la rose qui pleure. Paris: Du Cerf.
- Mendes, Gilberto. 1991.
“Música Moderna Brasileira e suas implicações de esquerda”, *Revista Música*, São Paulo: ECA-USP, vol. 2, Nº 1, maio.
- Merriam, Alan P. 1964.
The Anthropology of Music. Indiana (Bloomington): Northwestern University.
- Messinis, Mario & Paolo Scarnecchia (org.). 1977.
Música e Política. Venezia: Marsilio.
- Moura, José Barata. 1977.
Estética da Canção Política: alguns problemas. Lisboa: Horizonte.
- Neves, José Maria. 1981.
Música Contemporânea Brasileira. São Paulo: Ricordi.
- Oliveira, Willy Corrêa de. 1987.

- “Quando a música ameaça a cultura estabelecida”, *Pau Brasil*, Nº 16, ano III, jan/fev, pp. 66-71.
- Popular Music (Latin America)*. 1987.
vol. 6, Nº 2, Cambridge: Cambridge University.
- Rodríguez Musso, Osvaldo. 1988.
La Nueva Canción Chilena: continuidad y reflejo. La Habana: Casa de las Américas.
- Santos, Carles. 1974.
Dossier Música y política. Barcelona: Anagrama.
- Savona, A. Virgilio & Michele L. Straniero. 1985.
Canti della Resistenza Italiana. Milano: Rizzoli.
- Seeger, Pete. 1993.
The Incomplete Folksinger. Lincoln: University of Nebraska.
- Severiano, Jairo. 1983.
Getúlio Vargas e a música popular. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.
- Siegmeister, Elie. 1945.
A Música e a Sociedade. Lisboa: Cosmos.
- Subercaseaux, Bernardo, P. Stambuk e J. Londoño. 1985.
Violeta Parra - Gracias a la Vida: Testimonios. 4ª ed., Buenos Aires: Galerna.
- Tinhorao, José Ramos. 1990.
História Social da Música Popular Brasileira. Lisboa: Caminha.
- Turner, Victor W. 1974.
O Processo Ritual: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes.
- Vallejo, César. 1978.
El Arte y la Revolución. Barcelona: Laia.
- Yupanqui, Atahualpa. 1975.
Aires Indios. Buenos Aires: Siglo Veinte.
- _____. 1972.
El payador perseguido. 4ª ed., Buenos Aires: Compañía General Fabril.
- Zeron, Carlos Alberto de M. Ribeiro. 1991.
Fundamentos histórico-políticos da Música Nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel. 2 vol. Dissertação: Departamento de História, FFLCH-USP.

