

**SI SOMOS AMERICANOS SEREMOS UNA CANCIÓN: MÚSICA E HISTÓRIA
NA AMÉRICA HISPÂNICA NA DÉCADA DE 1960**Sílvia Simões¹**RESUMO**

O artigo propõe algumas reflexões acerca da música como fonte histórica, vinculando-a especificamente com o estudo dos movimentos revolucionários artístico-musicais da América hispânica na década de 1960. Neste período de intensas manifestações sociais, a música teve um papel significativo na afirmação de uma identidade própria do subcontinente latino-americano, traduzindo a efervescência política e cultural reivindicativas neste período.

PALAVRAS-CHAVE: Música; História; América Hispânica; década 1960.

I

Estudar a música e suas relações com a história presume habilidades técnicas e diálogos com outras áreas de conhecimento que foge, muitas vezes, ao domínio do historiador. Porém, como as fontes musicais constituem-se em sons que são reelaborados em forma de música, difundidos a partir de suportes escritos (partituras) e/ou gravados (fonogramas), entendemos serem passíveis de análise, uma vez que possibilitam o entendimento dos agentes sociais envolvidos no recorte temporal e espacial escolhidos pelo pesquisador, elementos fundamentais para o estudo do processo histórico. Esta análise, no entanto, deve levar em conta que os sons, apesar de serem objetos materiais especiais, repletos de subjetividade, devem ser entendidos como uma organização musical produzida por opções das comunidades, pois estas escolhem suas melodias e harmonias, as quais passam a fazer sentido na forma de sua música.

A integração entre musicologia e história vai se forjando desde que a primeira questiona-se quanto ao objeto de seu estudo,² na busca de uma intersecção música-história que assegure a autonomia da obra musical (sua categoria estética), porém confrontando-a com seu valor documental de testemunho de uma realidade do passado.

A proposta lançada é a de uma história social da música, dado que “a música só pode existir na sociedade, não pode existir, como também não o pode uma peça, meramente numa página impressa, pois ambas pressupõem executantes e ouvintes”.³

Nesse sentido, a música na forma “canção”, além de fornecer uma mensagem teórica de conteúdo, contribui para a organização do viver, na medida em que existe todo um conjunto de relações sociais que lhe servem de quadro mediador. Ou seja, a arte resulta tanto da vida pessoal de seu criador quanto de suas ações em relação ao meio no qual se acha inserido. Portanto, a canção desempenha funções que destoam do senso comum de tomá-la como simples expressão subjetiva de um artista que, individualizado e isolado, se debruçaria sobre uma partitura ou um instrumento musical a fim de dar vazão à sua genialidade, produto de sua inspiração artística.. Assim, essa abordagem diferencia-se daquela empreendida pelos historiadores que buscam somente o “significado” e a “mensagem” subentendida na arte, centrando seus trabalhos no estudo das artes como “coisas em si mesmas”.

Abordagens como essas foram ressaltadas por Arnaldo Daraya Contier, tais como: historiadores que negam conexões de natureza estética com a História - a obra de arte deve ser analisada como sendo autônoma em face do universo social, como algo “fora da História” -; autores que valorizam o fato histórico somente para elaborar um contexto para inserir suas análises estéticas ou ideológicas - o artista é caracterizado como uma personagem “fora da História”, pairando acima das contradições sociais, no momento em que a análise considera somente o enfoque individual de seu objeto de estudo.⁴ Por isso, nesse artigo propomos o entendimento da música como um produto de ações humanas contextualizadas histórica e culturalmente, numa linguagem expressa por meio de sons e pela palavra cantada.

Samuel Claro Valdés, musicólogo chileno, analisa a importância do estudo da música latino-americana como um aliado importante para a história desse subcontinente, na medida em que as pesquisas discorram sobre os acontecimentos políticos, sociais, religiosos, econômicos, culturais e *costumbristas*⁵ de uma determinada época. Para este pesquisador, a musicología contribui “al conocimiento del hombre y su comportamiento ante la sociedad a lo largo de la historia”, e, no que diz respeito à história, afirma que “entre las acciones humanas del pasado está el hacer musical, que debe interpretarse a partir de evidencias documentales tanto por el historiador como por el musicólogo”.⁶ Para o estudo da música latino-americana, este aporte auxilia a entender a sua especificidade, não se constituindo nem como européia, nem como autóctone, mas sim como um produto de relações sociais que se modificaram, indo da hibridação até a mestiçagem. Este aspecto é salientado por Cesar Guazzelli, ao se referir que, para estudar a América Latina, é preciso fazer uma reflexão sobre dois aspectos

básicos: a existência de características comuns às múltiplas sociedades que formam este subcontinente, permitindo que se possa usar uma expressão unificadora; o entendimento de que houve uma transformação histórica ao longo da qual os significados se alteraram temporal e espacialmente, sendo construídos em função do imaginário das coletividades em diferentes épocas e regiões.⁷

O hibridismo constitui-se em um instrumento teórico para compreender a música popular produzida no espaço cultural mestiço da América Latina, no qual a canção engloba formas e ritmos alheios, bem como vozes, instrumentos e tradições diversas.

Nestor García Canclini utilizou a noção de “híbrido” nos estudos culturais latino-americanos, pois sua idéia central é a da América Latina ser uma articulação complexa de tradições e modernidades diversas e desiguais, um subcontinente heterogêneo formado por países onde, em cada um, coexistem múltiplas lógicas de desenvolvimento.⁸

Sendo resultado de fusões, o objeto híbrido, por não resultar de um aspecto isolado, não pode ser reduzido à unidade: pelo contrário, é constituído por várias facetas, as quais são, por sua vez, também produtos de misturas. Por isso, Serge Gruzinski escreve que, indagando sobre as “essências” e as “origens” de uma cultura homogênea que legitimaria a construção da identidade nacional, o objeto híbrido a questiona, dado as temporalidades sobrepostas nessas mesclas culturais.⁹

Tem-se, então, que os gêneros e ritmos musicais, produtos de novas sínteses e dinâmicas culturais, não são complexos isolados: resultam da hibridação de informações variadas organizadas pelos elementos europeus, negros, índios e mestiços. Desse modo, o híbrido subverte o estabelecido, pois as mudanças nas formas musicais se dão, em boa parte, pelo jeito de tocar e cantar dos artistas, “sem a racionalidade teleológica da partitura que determina como a peça será executada”.¹⁰

Assim, o híbrido sugere a idéia de uma “fluidez de fronteiras” entre o culto e o popular, o “alto” e o “baixo”, fazendo com que a linha divisória entre eles seja tênue, pois um estaria influenciando sobre o outro. Exemplo disso é a questão da música erudita que se apropria de temas populares, como no caso das óperas. Por outro lado, vêm-se músicas eruditas que se tornam populares, fugindo do âmbito estritamente elitista reservado às “altas” culturas.¹¹ No entanto, Edward Palmer Thompson salienta o cuidado que se deve ter com a generalização do termo “cultura popular”, porque, na medida em que ela é vista como um sistema de atitudes, valores e significados

compartilhados, e também as formas simbólicas onde está inserida, aponta para uma visão de consenso por parte da sociedade. Por isso, ele adverte para que este consenso seja entendido como “contradições sociais e culturais; oposições existentes dentro do conjunto social”, sendo um “palco de elementos conflitivos”.¹²

A “identidade nacional” a ser questionada seria, dessa forma, aquela que visa à congregação de todos os habitantes de um determinado local dentro de fronteiras políticas abstratamente traçadas para a conformação dos Estados Nacionais. Eric Hobsbawm salienta que há historiadores que, ao se defrontarem tanto com o passado quanto com o presente, podem tornar públicas histórias que não são “boas” para países ou causas políticas envolvidas em circunstâncias que, se conhecidas, seriam desfavoráveis para sua credibilidade ou legitimação no poder. Portanto, eles teriam que privilegiar o particularismo nacional, em detrimento de uma visão mais abrangente e universal. Assim, a manipulação, omissão e descontextualização estariam na raiz do contraste entre a universalidade e a identidade na escrita da história:

[...] todos os seres humanos, coletividades e instituições necessitam de um passado, mas apenas ocasionalmente o passado é revelado pela pesquisa histórica. O exemplo padrão de uma cultura de identidade, que se ancora no passado por meio de mitos disfarçados de história, é o nacionalismo’.¹³

Do mesmo modo, Miguel Rojas Mix salienta o processo de revisão e seleção da história a que foi submetida a sociedade chilena no período ditatorial. De acordo com este autor, a Junta Militar, a fim de legalizar e legitimar seu projeto de “refundação” da identidade nacional chilena valeu-se de mitos e doutrinas para justificar suas ações, buscando sua sustentação no passado com o ocultamento da memória: esses mitos de legitimação constroem valores, verdades, conceitos e preconceitos, modelando visões de mundo.¹⁴

No intuito de libertar-se dessas concepções alheias à realidade social, foram formulados conceitos de identidade que enfatizaram a revolução social com a criação de uma comunidade interativa latino-americana, atentando para as articulações possíveis no âmbito específico dessa região, e avaliando os acertos e erros de sua “herança” histórica.

Neste sentido, para Roberto Fernández Retamar há uma cultura latino-americana “viva” que foi sendo forjada pelo povo mestiço, ou seja, a “identidade pela mestiçagem”. Este autor esclarece que a América Latina é um caso especial no mundo

colonial, pois a vasta zona de mestiçagem não foi um acidente, mas a essência, a linha central. Relembrando José Martí e *nuestra América mestiza*,¹⁵ este autor salienta que esta identidade, ao possuir traços próprios realizados através da elaboração de uma síntese, não se limita à reprodução dos elementos que a compuseram, mencionando, a fim de reforçar sua postura, o escritor, poeta e diplomata mexicano Alfonso Reyes e sua afirmação de que “a síntese é aqui um novo ponto de partida, uma estrutura em meio aos elementos anteriores dispersos”.¹⁶ Paralela a esta síntese existe, para Retamar, outro componente da identificação cultural – a revolução –, fornecendo um ponto de intersecção identitária provinda de uma causa exterior comum aos diferentes países latino-americanos.

Eduardo Devés Valdés, em *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX*, dedica-se às diferentes concepções de mestiçagem e sua influência no modo de pensar a especificidade latino-americana, desde os que vêem a América Latina como um “*nuevo mundo*” desde o princípio, até aqueles que pensam o subcontinente como oscilando entre o ocidentalizado e o nativismo. Para estes, a mestiçagem ainda não teria alcançado um patamar suficiente para produzir um ser humano completo e coerente¹⁷. Devés Valdés explora o conceito de “identidade pela revolução”, de Fernández Retamar, esclarecendo que: “La verdadera patria de un colonizado es una colonia en revolución y puesto que nuestras revoluciones son una sola revolución entonces nuestros países, al parecer heterogeneos, forman una unidad”.¹⁸ Ou seja, a América Latina estaria integrada em sua diversidade, dadas às constantes pressões externas e os enfrentamentos por elas ocasionados.

Ainda conforme este autor, o conceito de “identidade” é um dos temas mais importantes do pensamento latino-americano do século XX, salientando que existem mudanças tanto no conteúdo quanto no alcance do conceito. Quanto ao conteúdo, identidade se reportaria ao “próprio” da América Latina, ou de alguns de seus países ou regiões. Também estaria relacionado com o autóctone, o camponês mestiço, e com o latino. Quanto ao alcance, indicaria a cultura própria, idiosincrasia, tipo étnico e modo de produção, conforme o âmbito da realidade que estaria sendo abordada.¹⁹ Dessa forma, os estudos sobre identidade priorizariam duas vertentes. A primeira dando maior ênfase ao passado do pensamento latino-americano, com a preocupação de buscar os conceitos que fizeram a história desse tempo pretérito. A segunda buscando a compreensão “do que é” ser latino-americano, e não a “do que poderíamos” ser, para

que possamos entender as condições específicas nas quais a modernização se articulou com a cultura nesta região: a “heterogeneidade temporal”, referida por Canclini, quando este discorre acerca das rupturas provocadas pelo desenvolvimento industrial e pela urbanização acelerada ocorrida na América Latina, os quais convivem com estruturas econômicas e hábitos políticos pré-modernos.²⁰ Deves Valdés ressalta que, do começo dos anos 60 até meados dos anos 70, as preocupações quanto à identidade destacavam o popular, o antiimperialismo, a necessidade de uma melhor distribuição de renda e a prioridade dada à mudança estrutural sobre a tecnologia. Portanto, o conceito de identidade se articularia com a relação-tensão existente, por um lado, entre “identidade e modernização”, com projetos sociais que incluem o desenvolvimento de uma cultura própria latino-americana, e, por outro, com a “tradição e tradicionalismo”, com a recuperação do tradicional, mas não do “tradicionalismo”, que é visto em sua dimensão oligárquica e retardatária.²¹

Serge Gruzinski, por sua vez, atenta para o fato de que a identidade sempre se define a partir de relações e interações múltiplas. A identidade seria uma história pessoal que está ligada a diferentes graus de interiorização ou de recusa das normas inculcadas pela cultura, proporcionando uma série de identidades a cada pessoa, que são ativadas pelos indivíduos dependendo dos contextos em que se encontrem. Isso, por sua vez, refletiria na vida social, porque as pessoas interagem com diversos interlocutores que também possuem identidades plurais. Para este autor, a categoria “cultura” é um exemplo perfeito de como uma noção ocidental é aplicada a realidades que ela transforma ou faz desaparecer, uma vez que o termo implica uma totalidade coerente e estável, com contornos tangíveis, condicionando os comportamentos, o que oculta seu caráter de movimento perpétuo. Desse modo, “identidade” e “cultura” seriam categorias que poderiam ser a todo instante passíveis de fetiches e reificações, ao serem naturalizadas e elevadas a um nível absoluto, dada a abrangência dos vocábulos.²²

Essas diferentes interpretações acerca da cultura e da identidade nacional são particularmente importantes, uma vez permitirem a compreensão das oposições em torno das quais se estruturaram os movimentos musicais da América hispânica nos anos 1960.

Vários elementos colocaram-se em relevo na década de 1960, dentre eles o “homem consciente”²³, implicando uma crítica prática de todo um período histórico, na busca da construção de uma nova sociedade. A derrota dos Estados Unidos no Vietnã, acelerada pela ofensiva do Tet em fevereiro de 1968, desencadeou o acirramento dos questionamentos que já vinham ocorrendo desde o pós-Segunda Guerra, culminando nas lutas de 1968, ano síntese da expressão dessas contestações. Os movimentos estudantis foram um dos protagonistas principais dessas insatisfações, uma vez que a crítica ao sistema de ensino esteve em toda a parte, aliada à rebeldia contra a presença autoritária na família, no trabalho, nas forças de segurança e no Estado. A base comum das reivindicações foi a crítica ao capitalismo e ao imperialismo, a solidariedade com o Vietnã e a condenação do apoio e da sustentação que os Estados Unidos davam às ditaduras no Terceiro Mundo. Essas articulações estabeleceram-se de acordo às especificidades dos setores sociais envolvidos nos processos de construção de uma sociedade alternativa.

Na América Latina, a década de 1960 foi marcada pelo êxito da Revolução Cubana que propiciou a intensificação do questionamento do imperialismo norte-americano, com o crescimento das forças populares nas sociedades, e exacerbando o debate entre os apoiadores do sistema capitalista e os que almejavam a construção de uma sociedade reformista, nacionalista ou revolucionária. Aos primeiros os Estados Unidos acenou com a Aliança para o Progresso, que tinha como objetivo oficial acelerar o crescimento econômico na região, servindo, na verdade, para deter e enfrentar a ameaça do perigo “comunista” por meio do incentivo dado ao desenvolvimento em democracia e liberdade.

Nesta região, fatores como a exaltação da militância e do compromisso político, a busca de formas de vida alternativas às convencionais e a procura da autenticidade de expressão cultural estiveram presentes na sensibilidade desses anos conturbados e “utópicos”, porém, apesar de também possuir componentes de um conflito de gerações, o 68 latino-americano foi, essencialmente, um conflito antiimperialista e antioligárquico.²⁴

Neste contexto ocorreu, no cenário artístico, a elaboração de uma arte que tendia mais para o universal, sem desprezar, contudo, os valores particulares de comunidades ou indivíduos. O estímulo à conscientização e a formação do “homem novo” se deu pelo reconhecimento da exploração, dependência, injustiça, marginalização, pobreza,

colonialismo e imperialismo, componentes que desaguavam na formação de um novo tipo de homem que não hesitava em dar a vida pela causa, subvertendo a ordem formal.

Ernesto Donas, em sua análise sobre as canções latino-americanas dos anos 1960, enfatiza a importância dos contextos diferenciados e conflitivos para a orientação tanto das ações pessoais dos artistas, quanto da forma e conteúdo que imprimiram às suas composições:

Lo que quiero resaltar es que a partir de los sesenta, cantadores de diferentes países crean y actúan bajo los siguientes contextos: (1) el de un gobierno socialista o revolucionario ya en el poder (Cuba); (2) como manifestación de resistencia bajo regímenes democráticos o autoritarios fomentando cambios sociales (y musicales) pero sin vivenciar ese cambio (Uruguay; Brasil); (3) lo mismo que (2) pero viviendo el cambio y entonces apoyando el nuevo régimen (Nicaragua y el sandinismo; Chile y Allende); (4) exilio (principalmente en Europa).²⁵

Por isso, é fundamental entender o comprometimento dos músicos que, com suas canções, demonstraram seu posicionamento crítico acerca das realidades dos países latino-americanos, valendo-se de uma linguagem poética e musical que variou conforme o grau de repressão pelo qual estavam passando no momento da realização de suas composições.

No cenário musical, essas preocupações refletiram-se no campo artístico favorável à arte engajada e revolucionária, ao “artista em armas”, ao poeta-guerrilheiro e ao guerrilheiro-poeta. Assim: “Del 60 a 70, los artistas latinoamericanos han variado muy notablemente su actitud, que ha pasado de la apoliticidad y la discusión teórica a una franca militancia o a una verdadera angustia por integrarse a la zona problematizada de sus sociedades”.²⁶ Exemplificando esta postura temos Violeta Parra, Rolando Alarcón e Víctor Jara, no Chile; Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Mercedes Sosa e Armando Tejada Gómez, na Argentina; Carlos Puebla, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés em Cuba; Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa, no Uruguai; Ali Primera, na Venezuela, entre outros.

O “homem novo” tem consciência da necessidade de unidade para que o conjunto dos povos da América Latina tenha uma só voz e uma só atitude, resultando em uma solidariedade que fará frente à política das grandes potências colonialistas e imperialistas. Fundamental para esse posicionamento foram as idéias do martinicano

Frantz Fanon, na medida em que ressaltava que só com a criação de homens novos seria possível o processo de descolonização.²⁷

O “homem total” de Fanon é necessário para criar uma consciência nacional - seus lemas devem ser, portanto, nacionalistas, o que vai ao encontro do processo de afirmação das soberanias nacionais latino-americanas na década de 1960. Para tanto, deveria ser levada em conta a idéia de identidade e ritmo próprio dos colonizados, para que não caíssem na armadilha da “cópia” da metrópole. O “homem total” de Fanon, junto aos ideais de José Martí, repercutiu na esquerda latino-americana, em um momento de afirmação da Revolução Cubana e do *hombre nuevo* de Ernesto Che Guevara, fundindo humanismo, colonialismo e antiimperialismo. E esse pensamento irá auxiliar na recuperação de outros personagens que refletiram acerca da unidade latino-americana, como Simon Bolívar, José Artigas e José Martí. A nosso ver, esse é um exemplo da longa duração de um conceito e de um projeto social nele implícito.

Desse modo, o “modelo de homem novo”, como homem consciente politicamente de seu papel de cidadão, mas, acima de tudo, como aquele que é fiel aos compromissos obtidos com a revolução, permeava os ideais dos líderes revolucionários, cabendo aos artistas um papel fundamental no entendimento da revolução como um processo de transformação permanente.

Conforme Fernández Retamar, “Martí vê na arte o caminho mais curto para chegar ao triunfo da verdade e colocá-la, de forma que perdure e cintile, nas mentes e nos corações”.²⁸ A arte tem, portanto, uma função utilitária que nasce das tarefas urgentes impostas pelo processo revolucionário. Por sua vez, Che Guevara, em 1963, enfatizava o compromisso do artista com a educação política do povo, salientando a divisão entre necessidade material e espiritual e de como o homem procura se libertar da alienação mediante a cultura e a arte. Tal fato seria enganoso, uma vez os artistas serem “educados” para combater a idéia da arte como arma de denúncia:

[...] se proclamó el súmun de la aspiración cultural una representación formalmente exacta de la naturaleza, convirtiéndose ésta, luego, en una representación mecánica de la realidad social que se quería hacer ver: la sociedad ideal, casi sin conflictos ni contradicciones.²⁹

Nesse sentido tem-se que, nos estudos sobre os movimentos musicais revolucionários da década de 1960, não deve ocorrer a substituição da obra dos artistas por episódios/experiências de sua vida pessoal ou vice-versa, uma vez um não poder

existir sem o outro. Fazem-se necessárias explicações das suas relações com seu entorno social, as quais, por seu turno, dão sentido às diferentes preocupações expressas em suas artes. Com isso, evita-se reduzir as composições musicais a uma “estética de ruptura” política, cultural e social, o que nos fará entender as palavras de José Martí de que “toda rebelião da forma traz consigo uma rebelião da essência”,³⁰ desmistificando o trabalho artístico que se constitui como um “mundo” próprio que não leva em conta o “saber comum” por ser este incompatível com a base de uma obra de arte.

Portanto, tão importante quanto o conteúdo das canções, é o uso que se faz delas, pois sua significação está vinculada às experiências vividas e aos momentos em que foram cantadas, apropriadas ou traduzidas.³¹

Por fim, consideramos que o estudo das canções, ao valer-se da combinação entre letra e melodia, adquire um sentido novo, que isoladamente não possuiria. César Albornoz é enfático neste ponto:

La lectura directa que se hace de la música por los historiadores es el leer textos de canciones. Pero con ellos se sigue comprendiendo ideas, mas no escuchando: se comprenden sentimientos, vivencias, imágenes de época, pero sin “escucharla”.³²

Ou seja, priorizar a análise da letra da canção como base de questionamento crítico leva o pesquisador a reduzir o sentido global da música: partindo de uma abordagem dessa natureza, aspectos como melodia, ritmo e gênero terão que ser, inevitavelmente, desconsiderados. E isto porque, muitas vezes, se não todas, o impacto e a importância social da canção estão na forma como ela articula a mensagem verbal explícita à estrutura poético-musical como um todo.

NOTAS:

1 Mestranda em História pela UFRGS. E-mail: ssimoesbr@yahoo.com.br

2 História das obras musicais, da composição destas, história dos estilos musicais e dos grandes compositores, entre outros.

3 RAYNOR, Henry. História da Música: problemas e fontes. In: _____. *História Social da Música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981. p. 9.

4 CONTIER, Arnaldo Daraya. Música e História. *Revista de História*, Porto Alegre, n. 119, jul. 1985 - dez. 1988, p. 69-89, especialmente p. 71-73.

5 Na literatura espanhola romântica, descrição da realidade da vida popular.

6 CLARO VALDÉS, Samuel apud MUSRI, Fátima Graciela. *Relaciones conceptuales entre musicología e historia: análisis de una investigación musicológica desde la teoría de la historia*. *Revista Musical Chilena*, v. 53, n. 192, jul. 1999, p. 13-26. Disponível em: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>>. Acesso em: 17 jan. 2007.

7 GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. América Latina: a busca de uma identidade. *Výdia*, Santa Maria, Faculdades Franciscanas (FAFRA), v. 16, n. 27, jan/jun 1997, p. 7-26. p. 8.

8 GARCIA CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2003.

9 GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 58. O autor utiliza como exemplo a Península Ibérica, onde ocorreu a hibridação de três mundos – o cristão, o judeu, o muçulmano –, fazendo com que a história deste local tenha sido feita, durante muito tempo, através de trocas e conflitos, de misturas e coexistências desses mundos.

10 VARGAS, Herom. O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana. *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. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 28 mai. 2007.

11 Sobre isso ver HAGEMEYER, Rafael Rosa. *A identidade antifascista no cancionero da guerra civil espanhola*. Porto Alegre: UFRGS, 2004. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004, p. 53.

12 THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 17.

13 HOBSBAWM, Eric. Não basta a história de identidade. In: *Sobre História: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 285.

14 ROJAS MIX, Miguel. *El dios de Pinochet: fisonomia del fascismo iberoamericano*. Buenos Aires: Prometeo, 2007. p. 17-18.

15 FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Caliban e outros ensaios*. São Paulo: Busca Vida, 1988, p. 15.

16 REYES, Alfonso apud FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto, op. cit., p. 61-62. Lembramos que Jose Enrique Rodó escreveu *Ariel*, no ano de 1900, constituindo o primeiro movimento na busca de uma conceituação própria para as escolas de pensamento latino-americanas. Este pensamento criado com definições próprias e que ficou conhecido como *arielismo*, considerava a influência estrangeira, sobretudo dos Estados Unidos, prejudicial aos objetivos progressistas dos povos latino-americanos. Defendia a valorização das raças mestiças, fundadoras da nacionalidade, e sua educação para o exercício da democracia como o melhor caminho para chegar ao progresso material e social.

17 DEVÉS VALDÉS, Eduardo. *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: desde la CEPAL al neoliberalismo (1950-1990)*. Tomo II. Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 90-96. A Pátria construída por meio da revolução remete à idéia da existência de uma consciência humanista e à influência de Frantz Fanon na década de 60 na América Latina.

18 DEVÉS VALDÉS, 2003, op. cit., p. 201.

19 DEVÉS VALDÉS, Eduardo. El concepto de identidad en las ciencias humanas y en la política. *Textos de História*, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UnB, Brasília, v. 4, n.1, p.181-190, 1996.

20 GARCIA CANCLINI, op. cit., p. 74.

21 DEVÉS VALDÉS, 1996, op. cit., p. 184-188.

22 GRUZINSKI, op. cit., p.58; 70-80.

23 Expressão difundida, na América Latina, em grande parte devida à carta enviada por Che Guevara, em março de 1965, ao semanário *Marcha*, do Uruguai, conhecida com o título de *El socialismo y el hombre en Cuba*. Nela são definidos os valores que possibilitarão a formação do *Hombre Nuevo* e sua ação prática de intervenção na realidade social.

24 Para estes aspectos ver: PADRÓS, Enrique Serra. 1968: contestação e utopia, p. 9-16; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. O contexto de 1968, p.19-26. In: HOLZMANN, Lorena; PADRÓS, Enrique Serra (orgs.). *1968: contestação e utopia*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

25 DONAS, Ernesto. Problematizando la canción popular: un abordage comparativo (y sonoro) de la canción latinoamericana “comprometida” desde los años 1960. *Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 28 mai. 2007.

26 TRABA, Marta apud DEVÉS VALDÉS, Eduardo, 2003, op. cit., p. 218.

27 FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. p. 31.

28 FERNÁNDEZ RETAMAR, 1983, op. cit., p. 56. Nota-se o caráter diametralmente oposto da concepção da arte em autores como Herbert Marcuse, bem como em autores latino-americanos, como Julio Cortázar. Para este: “el error más grave que podríamos cometer en tanto que revolucionarios consistiría en querer condicionar una literatura o un arte a las necesidades inmediatas”. Ver DEVÉS VALDÉS, 2003, op. cit., p. 220.

29 CHE GUEVARA, Ernesto. *Obras completas*. Buenos Aires: Macla, 1997. p. 210-211.

30 MARTÍ, José. *Nossa América: antologia*. Textos selecionados por Roberto Fernández Retamar. São Paulo: HUCITEC/Associação Cultural José Martí, 1983. p. 89.

31 HAGEMAYER, op. cit., p. 59.

32 ALBORNOZ, César. Posibilidades metodológicas del estudio de la música contemporánea en Chile desde el ámbito historiográfico. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponível em: <<http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>>. Acesso em: 14 jul. 2008.