



NOVO CANCIONEIRO E MPB: RENOVAÇÃO POÉTICO-MUSICAL E ENGAJAMENTO NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Andrea Beatriz Wozniak Giménez

SEED/PR

Email: andreabwg@gmail.com

A presente comunicação tem como objetivo estabelecer uma comparação entre o Novo Cancioneiro da Argentina e a Música Popular Brasileira, ambos frutos do desejo de renovação musical e da simbiose entre arte e política na década de 1960. Frutos do desejo de renovação musical e da simbiose entre arte e política na década de 1960, o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira aproximaram cultura popular e nacionalismo a partir da ótica das esquerdas políticas, rearticulando elementos simbólicos entre as disputas e tensões dentro de seus campos musicais e atuando diretamente na luta por representações identitárias em suas sociedades. Unindo sensibilidades artísticas e ideologias políticas mobilizadas pela utopia de transformação social, a música popular, para além de forma de expressão artística, sociabilidade, entretenimento e prática profissional, passou a ser rearticulada também como um instrumento da luta político-cultural.

Os anos 60 foram plenos de inter-relações entre arte e vida e arte e política. Segundo Frederic Jameson, os ritmos que a filosofia, a cultura, a revolução e a economia imprimiram neste contexto, permitem que as análises extrapolem os marcos de referência nacional. Havia uma crença compartilhada em uma progressiva transformação social (JAMESON, 1989). Comungando de tais ideias e observando esta característica entre as esquerdas latino-americanas, Claudia Gilman (2003) propõe que se pense os anos 60/70 como uma época (desde o final da década de 50 até meados da década de 70), pois implicou em convergência de conjunturas políticas, de programas estéticos e expectativas sociais.

Os eventos dinamizados no mundo, entre eles a Revolução Cubana, os processos de descolonização de países africanos e asiáticos, a Guerra do Vietnã, a rebelião anti-racista e os atos de rebeldia juvenil, mobilizaram a percepção de que as mudanças estavam por acontecer, exigindo “energia revolucionária”, “motor” e “voz”,



papel este assumido pelos intelectuais e artistas. Na agenda política e intelectual ganharam destaque o repúdio ao imperialismo, a defesa da soberania, a emancipação dos chamados países do “Terceiro Mundo” e a “revolução social” (GILMAN, 2003).

De forma geral, tais reflexões envolveram as diferentes expressões artísticas latino-americanas – literatura, cinema, teatro, artes plásticas e música, expressando a percepção que intelectuais e artistas adquiriram sobre sua função enquanto intérpretes críticos da realidade, mediadores entre teorias e públicos e propulsores de transformação social. Aprofundando a simbiose entre música e política, diferentes experiências surgiram na América Latina, entre as quais estão o Novo Cancioneiro na Argentina e a Música Popular Brasileira, além da Nova Canção Chilena e da Nova Trova Cubana, entre outros. Grande parte destes movimentos artísticos centraram-se nas manifestações da cultura popular, dentro delas apropriações e atualizações de elementos folclóricos e populares, assim como na renovação musical, poética e interpretativa, aproximando-se, em alguns casos, das estéticas de vanguarda.

Envoltos em tais dinâmicas, o Novo Cancioneiro e a Música Popular Brasileira desenvolveram-se na década de 1960 em contextos culturais e políticos que guardam similaridades. Guardando suas especificidades, Brasil e Argentina viviam períodos de efervescência política, tanto a partir das ideias de desenvolvimentismo e nacionalismo, quanto dos movimentos das esquerdas organizados em torno de grupos intelectuais e das classes trabalhadoras. As experiências democráticas vividas nos dois países no contexto pós-guerra (no Brasil entre 1945-1964 e na Argentina entre 1958-1966), mesmo que repletas de contradições, assim como as dinâmicas da Guerra Fria e os ecos da Revolução Cubana, contribuíram na politização de instâncias das sociedades, aprofundando polarizações ideológicas (GARCIA, 2014).

No plano cultural, ampliaram-se intercâmbios dentro das áreas de influência dos Estados Unidos, aumentando a entrada de seus produtos culturais na região a partir da política da “boa vizinhança”, aspecto que incrementou o crescimento das atividades culturais, entre elas das indústrias discográficas. Paralelo à entrada de música estrangeira, o interesse pelos gêneros nacionais também passou a crescer, relacionado aos novos sujeitos urbanos, decorrentes dos fenômenos migratórios do campo para a cidade em curso desde a década de 1930 nos dois países.



A sociedade brasileira do final da década de 1950 e início da década de 1960 encontrava-se imersa no clima de euforia da ideologia nacional-desenvolvimentista, principalmente a partir do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), ganhando ênfase nacional-reformista durante o período de João Goulart (1961-1964). Diversos grupos e movimentos ligados ao Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), à União Nacional dos Estudantes (UNE), às Ligas Camponesas, aos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), a setores católicos progressistas, entre outros, passaram a defender conjuntos de reformas sociais, visando o desenvolvimento do país e a resolução dos problemas nacionais. Lucília de Almeida Neves (2001) destaca que uma ênfase nacionalista e distributivista caracterizou-se como fator constitutivo da identidade destes grupos. Foi no bojo do projeto populista, que começou o desenvolvimento de uma tradição politizada de cultura, agrupando intelectuais das mais diversas correntes de pensamento e que se mobilizavam em torno de um ideário nacional-popular (VELLOSO, 2002).

Analisando as relações entre cultura e política na sociedade brasileira da década de 60, Marcelo Ridenti (2000) evidencia o desenvolvimento de um imaginário crítico entre artistas e intelectuais, a configuração de uma estrutura de sentimento, nos moldes teóricos desenvolvidos por Raymond Williams. Segundo Ridenti, configurou-se uma estrutura de sentimento romântico-revolucionária, relacionada às possibilidades abertas no período democrático que antecedeu ao golpe militar de 1964 e que defendia a ação transformadora da história e a construção do “homem novo”, envolvendo as diferentes áreas artísticas.

Com o advento da Ditadura Militar (1964-1985), mesmo com os instrumentos de censura e repressão estabelecidos, principalmente a partir de 1968, manteve-se a articulação das artes dentro deste imaginário crítico, agregando novos elementos, como a crítica ao regime de exceção e releituras sobre a realidade vivida pelo país. Marcos Napolitano (2004, p.105) ressalta que, a partir de 1968, a matriz nacional-popular foi ampliada em direção a outras matrizes culturais, como o *pop*.

O processo de desenvolvimento da “Moderna Música Popular Brasileira”, chamada posteriormente de MPB, deu-se imerso nestas discussões político-ideológicas, onde a defesa do nacional e da cultura popular tornou-se imperativo para os artistas.



Conforme sublinha Tânia da Costa Garcia (2010, p.22), “em tempo de arte engajada o que interessava era o povo, a incorporação do povo e de sua cultura à nação.” Nesse sentido, a MPB é fruto da síntese entre elementos constituídos na música erudita do modernismo nacionalista; elementos da cultura popular, através da incorporação e atualização de elementos folclóricos e de diferentes gêneros populares urbanos; e das inovações musicais bossa-novistas.

Inés Nercesían (2012) observa sinergia entre as ideias de desenvolvimentismo e nacionalismo no Brasil e na Argentina deste período. A perspectiva de prosperidade, advinda do processo de expansão econômica e industrial da ideologia liberal e desenvolvimentista do governo Arturo Frondizi (1958-1963), também envolvia a sociedade argentina pelo imaginário de prosperidade. Entretanto, Maria Inés García e Octávio Sánchez (2008) destacam que, se por um lado, com a nacionalização da classe média urbana, surgiu a necessidade de ampliar o conhecimento da diversidade territorial e cultural do país, por outro, a partir da queda do peronismo em 1955, os setores trabalhadores foram sendo marginalizados, perdendo seus canais de participação, aspecto que incentivou mobilizações populares.

A dinâmica da canção politizada na Argentina está relacionada também a tais processos nacionais, chegando a década de 1960 carregada de vínculos simbólicos envolvendo perspectivas nacionais e populares. Os caminhos dessa música crítica foram abertos pelas composições de Atahualpa Yupanqui, entre 1945-1952, que envolveu com temáticas sociais suas composições durante o período peronista. Carlos D. Molinero (2011) enfatiza que, a partir do paradigma da revolução, a música, em especial a canção folclórica, passou a ser pensada como instrumento de “libertação social” e “nacional”, impregnando-se com debates sobre as características e destinos da sociedade com intensidade e radicalização sem precedentes no século XX. O autor destaca o período 1966-1975 como “década militante”, justamente pela efervescência e acirramento da politização entre os músicos e intérpretes da música popular folclórica.

Ricardo Kaliman (2004) também observa tal perspectiva de transformação social mobilizando músicos e artistas no período 1960-1970, principalmente a partir das repercussões da Revolução Cubana. O envolvimento com discursos e práticas da esquerda política jogaram um papel decisivo na definição do capital simbólico de tais



agentes. Buscando constituir-se sobre vínculos identitários, o Novo Cancioneiro, chamado por vezes de “canção de protesto”, articulava-se de forma ambígua com o “folclore moderno”: ganha em potencial de desenvolvimento, devido a mobilização identitária ligada ao nacional e ao popular, articulados dentro do folclore; confronta-se com perspectivas fundacionais da prática folclórica, na medida em que adquire a defesa dos setores mais humildes, visto que na forma mais tradicional as representações sustentavam a ideia de harmonia social e aliança entre os diferentes setores.

Ligado a diferentes perspectivas de identidade nacional e recorrente na América Latina, o ideário nacional-popular pode ser observado relacionado tanto ao romantismo, legitimador de nacionalismos, quanto ao socialismo, inspirador de transformações sociais. A partir das reflexões de Reinhardt Koselleck (2006), o nacional-popular pode ser pensado como um conceito de movimento, com coeficiente temporal de mudança, na medida em que também carrega vínculos com o passado e projeta expectativas sobre o futuro.

É importante ressaltar que a perspectiva nacional-popular, que designava tanto uma cultura política quanto uma política cultural, ligada principalmente aos grupos de esquerda alinhados ao Partido Comunista, também passou a ser repensada a partir das reflexões advindas do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética que expôs denúncias contra Stálin. Segundo Marcos Napolitano (2007, p.89), entre artistas e intelectuais brasileiros “tratava-se de fazer com que o elemento popular desse sentido ao nacional e, não com que o elemento nacional educasse o popular.” Esse aspecto também pode ser redimensionado para a sociedade argentina, onde os intelectuais do Partido Comunista Argentino, após análise crítica sobre posicionamentos do partido no contexto peronista e frente ao golpe militar de 1955, passaram a produzir reflexões pautadas no nacional-popular como forma de organizar a crítica e as formas de luta contra o capitalismo e o imperialismo (TERÁN, 2004).

Apresentando-se como um movimento literário-musical dentro da música popular argentina, o Novo Cancioneiro pretendia renovar a música nacional introduzindo sonoridades e temáticas contemporâneas ao cancioneiro popular e aos gêneros da música folclórica argentina (zamba, chacarera, baguala, cueca, vidala, etc.), práticas que mobilizaram críticas dentro do campo musical entre os que defendiam a



folclorização do popular, com caráter preservacionista das formas e conteúdos. Defendendo a valorização da música nacional, o desenvolvimento da MPB também foi impulsionado a partir da inserção de novos conteúdos, elementos rítmicos, harmônicos e formas interpretativas aos gêneros musicais da cultura popular (samba, marcha, marcha-rancho, modinha, moda de viola, desafio, etc.). Os elementos da tradição eram atualizados e recriados através das novas concepções musicais, proporcionando novas experiências de fruição estética, como músicas mais reflexivas que bailáveis, e agregando novos significados à cultura popular, relacionadas à utopia de transformação social.

Nas duas perspectivas musicais estava o desejo de posicionar-se dentro de seus campos musicais a partir de referências distintas daquelas já consagradas. O Novo Cancioneiro buscava demarcar já em seu nome, a partir da inserção da palavra “novo”, que propunha transformações sobre o cancionário popular, implicando em “reinvenção da tradição ao trazer a música folclórica para a contemporaneidade, num discurso renovador, capaz de identificar-se com as novas gerações” (GARCIA, 2014, p.13). O acrônimo MPB, forma de nominar a Música Popular Brasileira, originada de uma das nomenclaturas que buscavam diferenciar a música realizada na época – a “Moderna Música Popular Brasileira”, passou a expressar por si só a ideia de modernização musical, constituindo-se num “elemento cultural e ideológico importante na revisão da tradição e da memória, estabelecendo novas bases de seletividade, julgamento e consumo musical” (NAPOLITANO, 2005, p.62).

A inter-relação com as literaturas nacionais, quer buscando nelas inspiração ou fazendo uso de recursos estilísticos nas composições, também foi elemento comum nas duas perspectivas. Através de letras bem elaboradas, muitas delas poéticas ou que dialogavam diretamente com produções literárias, explicitavam-se dissabores das realidades vividas nos espaços urbanos e rurais, crítica social, incentivo à luta política e utopias de transformação. Característica que pode ser observada nos poemas de Manuel J. Castilla, musicalizados por Gustavo “Cuchi” Leguizamón, e em 'Romance y muerte de Juan Lavalle', resultado da parceria entre o escritor Ernesto Sabato e do compositor Eduardo Falú, dentro do Novo Cancioneiro; e nas composições de Vinícius de Moraes, como 'Arrastão', em parceria com Edu Lobo, e na peça teatral 'Arena Conta Zumbi',



com texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri musicalizado por Edu Lobo, dentro da MPB.

Marcos Alexandre de Moraes Cunha (2012, p.82-83) destaca que a MPB foi espaço de uma geração de poetas-letristas, reatando a poesia à oralidade, assim como parte representativa de uma geração literária deslocou suas poéticas para a cultura popular e para a música popular, transformando o disco em “objeto literário na arte” musical brasileira. Entre os “poetas-letristas” destacados por Moraes estão: Chico Buarque de Hollanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Milton Nascimento, Tom Zé, Torquato Neto, Jorge Mautner, Fernando Brant, Ronaldo Bastos, José Carlos Capinam, Taiguara, Belchior, Zé Ramalho, Alceu Valença, Luiz Gonzaga Júnior, entre outros, todos nascidos na década de 1940.

Esta análise também serve para pensar o Novo Cancioneiro, conforme pode ser observado no depoimento de Hamlet Lima Quintana, letrista da música 'Hermano', interpretada por Mercedes Sosa em 1966,

Eu não faço uma separação entre a poesia cantada e a poesia escrita. Acontece que muitos compositores esquecem-se que a música é o veículo natural da poesia. A poesia nasceu cantada. A poesia nasce nos cerimoniais tribais e nasce cantada e coletiva. Até na época dos trovadores medievais era cantada (TENAGLIA, 1995).

Para além da preocupação com a renovação poética e musical da música folclórica argentina, explícita no Manifesto com o qual se apresentou dentro do campo artístico em 1963, parte significativa de seus compositores, principalmente daqueles que ingressaram em suas fileiras posteriormente, também fez parte de uma geração que envolveu a música popular com a literatura e a poesia, assim como os discos, principais suportes de divulgação, também envolveram-se com o simbólico de obra de arte literário-musical. Neste grupo estão Armando Tejada Gómez, César Isella, Chango Farias Gómez, Facundo Cabral, José Larralde, Maria Elena Walsh, Hernan Figueiroa Reyes, Jorge Cafrune, Hermanos Nuñez, entre outros.



A proposta de integração com outras artes também esteve presente nos dois movimentos. Literatos, poetas, compositores, intérpretes e bailarinos estiveram entre os signatários do Manifesto do Novo Cancioneiro e também a perspectiva passou a compor propostas de teatro e de cinema. Desta integração entre as artes pode-se citar: a obra teatral 'Zafra', de Ariel Petrocelli, Gerardo e Pepe Nuñez, composta em 1966 e apresentada somente em 1972; e também o filme 'Güemes: la tierra em armas', de Leopoldo Torre Nilsson, protagonizado por Mercedes Sosa, considerada principal intérprete do movimento musical argentino.

Para além de Vinícius de Moraes assumir também o papel de compositor, muitos integrantes da MPB inspiravam-se em escritores e poetas brasileiros, e também houve projetos envolvendo música e teatro ou música e cinema, haja vista que a reunião de artistas das diferentes artes em torno do Centro Popular de Cultura na primeira metade da década de 1960, manteve outras experiências mesmo após o fechamento do movimento com a instauração da ditadura (GARCIA, 2014, p.10). Entre tais projetos estão as experiências teatrais do Arena, do CPC da UNE, do Oficina e do Opinião; e os filmes do Cinema Novo (RIDENTI, 2000).

Fundamentadas em elementos do nacional-popular, as produções musicais do Novo Cancioneiro e da MPB na década de 1960 articulavam-se entre as lutas por representação dentro de seus campos musicais e também relacionadas aos embates político-culturais mais amplos das sociedades. Na Argentina e no Brasil encontravam-se disseminadas representações identitárias afirmativas das nações e harmônicas das sociedades, as quais enfatizando o nacional sobre o popular, envolviam a afirmação/reafirmção de determinadas posições de poder, quer advindas dos períodos varguista e peronista ou relacionadas a lógicas de poder anteriores. Como parte das disputas sócio-culturais também estavam as representações harmônicas e idealizadas sobre o passado e as relações sociais, amplamente divulgadas dentro do paradigma “clássico” da música folclórica argentina, e, as representações positivadas sobre os sujeitos e a realidade brasileira, ou centradas no lirismo romântico, como nas temáticas bossa-novistas.

Como parte da capacidade de auto-reflexão existente dentro dos campos culturais, tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB buscaram estabelecer-se como



ruptura e contrapor-se a tais elementos sociais, culturais e políticos e entremados nas representações hegemônicas e nas relações de poder. Nesse sentido, nas lutas por representação, inverteram a relação entre popular e nacional, negando determinados passados e presentes, em busca de ajudar a construir o “novo”.

Em suas produções musicais o popular passou a ser vinculado aos grupos subalternos, suas culturas, subjetividades e histórias, carregando a utopia da transformação social. O popular passou a impor-se sobre o nacional, numa perspectiva de refundar a nação a partir de outras bases, incentivando a valorização das classes populares, a conscientização destas e das classes médias e a defesa de transformações político-econômicas nas sociedades. A música popular fundamentada no ideário nacional-popular passava a estabelecer vínculos com outros passados, relacionados a sociedades originadas da desigualdade e a sujeitos históricos a serem visibilizados, projetando expectativas da realização das utopias no futuro, as quais teriam início no tempo presente, a partir de conscientização sobre a realidade social e de ações políticas.

Nas duas perspectivas musicais havia uma preocupação em construir uma representação mais ampla das identidades nacionais, incorporando certos grupos invisibilizados nas representações hegemônicas e centrando suas representações nos sujeitos contemporâneos: diferentes tipos de trabalhadores do interior da Argentina, indígenas, mulheres e despossuídos urbanos, dentro do Novo Cancioneiro; e imigrantes, principalmente nordestinos no eixo Rio/São Paulo; trabalhadores urbanos e rurais, mulheres, negros e despossuídos urbanos, para a MPB. Enquanto o movimento argentino valorizou as angústias vividas pelo “trabalhador rural” em suas representações, voltando-se para o “campo”, compondo menos músicas envolvendo as classes populares urbanas, os artistas brasileiros não deixaram de representar o “campo”, através da inserção do “sertão”, entretanto também priorizaram representações das classes populares urbanas, principalmente a partir dos problemas enfrentados pelos moradores das favelas e subúrbios.

Esta busca por dar visibilidade e fortalecer identidades submersas através dos embates sócio-culturais e das disputas de poder aliada as estreitas relações de integrantes do Novo Cancioneiro com o Partido Comunista e a proximidade a círculos artísticos e intelectuais latino-americanos de língua espanhola, levaram alguns de seus



integrantes a incorporar as lutas políticas de diferentes povos da América Latina. Ao paradigma nacional-popular, fortemente defendido pelas esquerdas continentais, fundiram-se os ideais cosmopolitas e internacionalistas ligados à Revolução Cubana, que buscavam impulsionar a unidade dos países latino-americanos como forma de lutar contra o “imperialismo” e alcançar transformações radicais na região. Unindo-se a outros intelectuais e artistas latino-americanos, através da música popular buscava-se disseminar mensagens de crítica social, de conscientização, de incentivo à luta política e de integração entre os “povos da região”. Tânia da Costa Garcia (2008, p.207) destaca o caráter transnacional e agregador entre as características do Novo Cancioneiro, através do qual se pretendia construir a expressão de uma arte latino-americana.

A abertura ao diálogo e ao intercâmbio com artistas e movimentos que defendessem ideias similares na América já apareceu expressada no Manifesto de apresentação do grupo, aspecto que passou a efetivar-se a partir do final da década de 1960 e início da década de 1970, através da ampliação das dinâmicas político-culturais a partir de Cuba, como 'Los Encuentros de la Canción de Protesta', e das dificuldades que os artistas passaram a enfrentar para divulgar suas músicas dentro da Argentina com o avanço do autoritarismo no país, como o caso da própria Mercedes Sosa, que passou a ser reconhecida a partir destas conexões como “la voz de Latinoamérica.”

Alguns artistas da MPB também envolveram-se com tais ideais de unidade latino-americana, como o caso de Gilberto Gil e Capinan, que compuseram a música ‘Soy Loco por ti América’, interpretada por Caetano Veloso em 1968 no álbum *Tropicália*; Sérgio Ricardo e sua composição ‘Canto Americano’, de 1973; Belchior, com suas músicas ‘Apenas un rapaz latino americano’ e ‘Palo seco’, de 1976; Milton Nascimento e seu álbum ‘Geraes’, também de 1976; Chico Buarque, com suas participações nos Festivais da Casa de las Américas e suas parcerias com Pablo Milanês e Silvio Rodríguez, da Nova Trova Cubana, como em sua adaptação de ‘Canción por la unidad de latino america’, de 1978, que foi interpretada por Milton Nascimento no álbum ‘Clube da Esquiza 2’.

Se, tanto no Novo Cancioneiro quanto na MPB da década de 1960, o nacionalismo romântico ressignificado a partir de diferentes matizes das esquerdas políticas introduziu nos campos musicais perspectivas de crítica social, também fez com



que as representações elaboradas fossem repletas de idealizações sobre o “ser popular” e as classes populares representadas através dele. Há que se destacar que tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB, frutos de perspectivas musicais inovadoras, fundamentaram suas concepções estéticas também nas reflexões das esquerdas políticas e intelectuais, como o Partido Comunista, nas quais, de forma geral, não se pode negar doses de idealismo na construção de perspectivas de ruptura e de transformação social de sociedade, assim como a busca por projetar-se como porta-voz e guia dos grupos subalternos nas lutas sociais.

Semelhante ao Novo Cancioneiro, formado por intelectuais e artistas oriundos de setores médios e trabalhadores, a MPB também tinha grande parte de seus quadros composta por jovens músicos das classes médias, alguns deles com formação universitária. Nos dois grupos, os integrantes advindos das classes trabalhadoras envolveram-se com a música popular como forma de sobrevivência, profissionalizando-se dentro dela. Nesse sentido, não se pode deixar de sublinhar que tais perspectivas desenvolveram-se dentro das relações com o mercado musical, já bastante dinamizado nas duas sociedades na década de 1960, e utilizado ao mesmo tempo como forma de projeção artística e divulgação das concepções estético-ideológicas.

O Novo Cancioneiro desenvolveu-se em pleno “boom” da música folclórica dentro da indústria cultural argentina, disputando com os cânones já consagrados dentro do campo musical espaço no rádio, na indústria discográfica, no círculo de espetáculos, como o Festival de Cosquín, na imprensa especializada, como a Revista Folklore, e na incorporação do gênero pela televisão. A MPB também envolveu todos os segmentos da indústria da música popular brasileira, tendo os festivais de música popular, a televisão e a indústria fonográfica entre seus principais divulgadores, atuando na consolidação do mercado fonográfico brasileiro, conforme enfatiza Marcos Napolitano (2001, p.120).

Tanto o Novo Cancioneiro quanto a MPB implicaram em reconfigurações dentro dos campos musicais, constituindo novos critérios estéticos, práticas artísticas, indicadores de legitimidade cultural e processos de consagração, assim como mobilizaram diferentes identidades sociais. Observa-se que artistas das duas perspectivas musicais desenvolveram em comum uma preocupação em fazer uma música nacional de “raiz popular” que, ao introduzir atualizações e inovações,



estimulasse novas sensibilidades estético-políticas nos públicos urbanos, em especial na juventude, principal grupo mobilizado pela indústria cultural e cenários musicais da época. Entretanto, não se pode deixar de observar a ampliação de seus públicos em direção a uma audiência mais massiva, alcançando estratos diversificados nas sociedades, entre eles as classes populares, quer pela inserção no mercado musical; pela renovação musical, poética e interpretativa; pelos fatores identitários que representaram e buscaram despertar; e pelas crescentes polarizações ideológicas nas duas sociedades nas décadas de 1960 e 1970, relacionadas a contextos ditatoriais, dentro dos quais ambos passaram a expressar crítica ao autoritarismo e defesa do retorno da democracia.

REFERÊNCIAS

CUNHA, Marcos Alexandre de Moraes. “A Geração dos Discos”. In: Eutomia – Revista de Literatura e Linguística do Departamento de Letras da UFPE. v.1, n.09, 2012, p.82-83. Disponível em:

<http://www.repositorios.ufpe.br/revistas/index.php/EUTOMIA/article/view/876> , acesso em 19/10/2015.

GILMAN, Claudia. Entre la Pluma y el fusil. Buenos Aires: Siglo XXI, editores, 2003.

GOMES, Caio de Souza. “Quando um muro separa, uma ponte une”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação de Mestrado em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

GARCÍA, María Inés; SÁNCHEZ, Octávio. Música e ideología. Los imaginarios de nación em los discursos sobre músicas populares cuyanas em Mendoza. VIII Congresso IASPM-AL, Lima, 2008. Disponível em: <http://www.iaspm-al.org/uploads/file/cdocDocumentos/d2a8ab9ac8cf6cbe9349a58772ad1f3a.pdf>, acesso em, 13/09/2014.

GARCIA, Tânia da Costa. “A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50.” In: Art Cultura, Uberlândia, v.12, n.20, jan.-jun.2010.

GARCIA, Tânia da Costa. “A canção popular e as reconfigurações do nacional-popular pelo peronismo e pelos movimentos de esquerda dos anos 60.” Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São Paulo, julho 2011.

GARCIA, Tânia da Costa. “O nacional-popular e a militância de esquerda no Brasil e na Argentina nos anos 1960: uma análise comparativa do Manifesto do Centro Popular de Cultura e do Manifesto del Nuevo Cancionero”. In: EGG, André; FREITAS, Artur, Kaminski, Rosane (Orgs). Arte e política no Brasil: modernidades. São Paulo: Perspectiva, 2014.

JAMESON, Fredric. Periodizing the 60s. In: Sohnyia Sayres, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, Fredric Jameson (eds.). The 60' Without Apology, 1984.

KALIMAN, Ricardo J. Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui. 2 ed. Córdoba: Comunic-arte Editorial, 2004.



KOSELLECK, Reinard. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2006.

MOLINERO, Carlos D. *Militância de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: De aqui a la vuelta, 2011.

NAPOLITANO, Marcos. "A arte engajada e seus públicos (1955-1968)." In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n.28, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. "A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981)". In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V.24, n.47, 2004.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História cultural da música popular*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NERCESIAN, Inés. *Ideas, pensamiento y politica en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, entre los cincuenta y los sesenta*. Trabajo y Sociedad, n.19, 2012.

NEVES, Lucília de A. "Trabalhismo, nacionalismo e desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964)". In: FERREIRA, Jorge (Org.). *O populismo e a sua história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

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

TENAGLIA, Néstor. "Letras para no morir." *Revista Madres de Plaza de Mayo*, n.122, 08/1995. Disponível em: <http://www.teaydeportea.edu.ar/archivos/a-10-anos-de-la-muerte-de-hamlet-lima-quintana/>, acesso em 25/04/2015.

TERÁN, Oscar. "Modernización, tradicionalismo y radicalización (1956-1969)." In: *Ideas en el siglo. Intelectuales y cultura en siglo XX latinoamericano*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2004.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *A dupla face de Jano: romantismo e populismo*. In: GOMES, A.C. *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.