

A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão

José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar- Mestrando em História- UFRGS

RESUMO

O trabalho aborda a música popular uruguaia e sua relação com o processo de escalada autoritária no país no país na década de 1960. A conformação do Estado autoritário no caso uruguaio pode ser apreendida a partir de algumas premissas onde o governo lançou mão de medidas repressivas- a escalada autoritária- numa espiral que atingiu gradativamente toda a sociedade. Como resposta, no campo artístico - incluído teatro, artes plásticas, literatura, música- houve uma intensa mobilização e participação dos artistas nos movimentos sociais e na oposição ao governo autoritário. E para barrar essa mobilização os artistas também foram reprimidos. Essa repressão recaiu sobre diversos artistas e organizações culturais considerados nocivos, perigosos e subversivos.

PALAVRAS-CHAVE: música popular uruguaia, anos 60; artistas e intelectuais; repressão política e censura.

Introdução

A década de 1960 na América Latina foi um período particularmente rico na produção artística e cultural - uma produção que teve como característica o engajamento e compromisso dos artistas por causas políticas e sociais. Essa ação do mundo artístico teve desdobramentos importantes em um momento de configuração do recrudescimento do papel coercitivo dos Estados sulamericanos a partir da estruturação de governos de caráter autoritário em muitos países do subcontinente.

No Uruguai o processo de deterioração das instituições democráticas e início da chamada escalada autoritária pode ser detectados a partir de 1968¹. Nesse período, os governos de Jorge Pacheco Areco (1968-1971) e, posteriormente, de Juan Maria Bordaberry (1972-1973), buscaram

¹ PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no Hay: Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese de Doutorado em História-IFCH-UFRGS 2005. 2 v.

a desativação política de amplos setores da sociedade. A proscrição de partidos políticos, a desarticulação dos sindicatos e a repressão aos movimentos estudantis, a censura aos meios de comunicação, o controle sobre as organizações sociais em diversos âmbitos, já apontavam para a exclusão de amplos setores sociais dos canais tradicionais de participação política e indicavam o “deslizamento” ao autoritarismo². A ampliação dos “ajustes” restritivos sobre a sociedade civil foi realizada para destruir a guerrilha e barrar os movimentos sociais. Também foi usada para proscriver partidos políticos, desarticular o movimento estudantil e a organização dos trabalhadores. Nos meios de comunicação fechou periódicos, vários deles de organizações e partidos políticos de esquerda; censurou programas de rádio e TV.

Diversos setores da sociedade se opuseram ao processo de escalada autoritária. Essa resposta à crescente repressão estatal ocorreu em diferentes instâncias, em campos múltiplos de atuação da sociedade. Entre esses campos multifacetados, o mundo da arte teve relevante atuação na luta política e social do período. A atuação política e social dos artistas se deu em diversos campos: participação em movimentos sociais, militância em partidos políticos, apoio ao movimento estudantil e as organizações sindicais. Essa participação, associada ao trabalho intelectual e a produção artística se vinculava às reivindicações consideradas cruciais para a conformação de uma sociedade que permitisse maior participação econômica, política, social e cultural para todos.

Nesse sentido, poetas, intérpretes e compositores com uma formação musical e intelectual destacada, como Aníbal Sampayo, Alfredo Zitarroza, Daniel Viglietti, José Carbajal, duo Los Olimareños, Numa Moraes entre outros, tiveram uma prolífica produção artística. Apesar das distintas concepções de militância e de entendimento do papel do artista na sociedade, entendiam que tinham um papel político e um compromisso social definidos³. A música, como

² ZUBILLAGA, Carlos & PÉREZ, Romeo. *La Democracia Atada*. In: *El Uruguay de la Dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. 1996. pp. 1-36.

³ Entende-se engajamento como a atuação do intelectual, no caso o artista, o poeta, o cancionista, através de sua produção artística – a canção, a poesia – colocada a serviço das causas públicas e humanistas. O artista engajado compreendia seu trabalho como um instrumento a serviço da sociedade: a arte produzida tem sentido na medida em que proporciona ferramentas críticas para o entendimento do mundo e contribui na busca de caminhos para superação dos problemas dessa sociedade. Ver: SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Atica, 1994.

outras formas de arte, poderia ser produzida sob uma perspectiva politicamente contestadora, anti-autoritária e de crítica social. Daniel Viglietti, um dos cantores mais destacados do período, vinculava a atuação do movimento musical da época ao momento crítico por que passava a sociedade uruguaia:

es cierto que en los años 60 e 70 había como una necesidad de que la cultura y, en esse caso, la canción, se comprometiera con la realidad. No hay que olvidar que había habido años de torres de marfil, cosa que ahora se olvida. Hubo años de florcitas, mariposas, lunas y hacía falta urgencia de componer la canción con la realidad.⁴

Associava assim a produção artística com as mudanças políticas e sociais por que passava o país, e defendia uma função específica do trabalho do artista - a música não poderia falar de paz, flores e amores em um momento de conflitos, balas e dores. A politização de certos setores artísticos e a oposição ao governo autoritário tornava os primeiros “alvos” a serem controlados ou desarticulados pelo governo. Intelectuais e artistas que haviam se pronunciado contra o crescente autoritarismo passaram a sofrer restrições as suas atividades, censura e perseguição política: foram cerceados em suas atividades profissionais, em sua produção musical, na imprensa, na rádio ou televisão, e também sofreram pressões e ameaças de caráter pessoal.

A censura aos artistas

A partir de 1968 a censura aos meios de comunicação começou a ser sistematicamente utilizada. O fechamento de periódicos, a censura a programas de rádio e TV, a limitação ao trabalho de jornalistas, comunicadores, locutores. Refletiu também no campo específico da cultura. Teatro, cine, artes e música também sofriam direta ou indiretamente com a censura. No cenário musical muitos artistas começaram a sofrer restrições ao seu trabalho e atuação no final da década de 1960. Diversos músicos que tinham vínculos ou apoiavam os movimentos sociais, estudantis e sindicais e partidos políticos de esquerda passaram a ter suas canções censuradas e suas apresentações começaram a ser controladas pelos órgãos de cultura do governo. Esse

⁴ VIGLIETTI, Daniel in PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 2002.p. 208.

controle se devia tanto ao conteúdo de certas canções, sua letra, ou o discurso contido na poesia, como pela identificação dos “cantautores” com determinadas propostas políticas e setores organizados da sociedade.

O cantor, músico e compositor Daniel Viglietti foi censurado durante uma apresentação ao vivo na televisão, na noite de 30 de janeiro de 1969. O cantor participava do programa “*Musicanto 69*”, programa musical do Canal 5 de Montevideú, quando iniciou a execução da canção de sua autoria “A Desalambar”. No meio da apresentação o programa, difundido para toda cidade de Montevideú e interior, saiu do ar. A forma como ocorreu o corte do programa em pleno ar pode aportar elementos para compreender as formas de atuação da censura usadas no período: a ordem partiu de Rubén Rodriguez, diretor interino do canal 5 que era também dependente da comissão do SODRE - Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos, vinculado ao Ministério de Educação e Cultura - passou pelo diretor artístico do canal, Luis Alberto Negro, chegando ao responsável pela programação do canal, Álvaro Saraleguy, que retirou o programa do ar. Portanto, uma ordem que partiu do cume diretivo da empresa, que por sua vez possuía vínculos com o principal órgão estatal de difusão e fomento das atividades culturais no país. Interessante que, indagado sobre os motivos da proibição, o presidente diretivo do canal 5 na época, Jorge Faget Figari, afirmou não conhecer a música que causou a interrupção do programa, mas no ato da proibição apenas cumpria ordens superiores. Meses depois desse episódio, em 15 de setembro 1969, Viglietti tem seu programa radial, “Nuevo Mundo”, na rádio do SODRE, proibido por ser considerado politicamente subversivo. A ordem da proibição partiu de Fernando Assunção, assessor do Ministro de Educação e Cultura Federico Garcia Capurro.⁵

Em outubro de 1969 ocorreu a proibição de difusão radial no SODRE, por parte do assessor do Ministro da Cultura, Fernando Assunção, de músicas de artistas uruguaios como Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños, e dos argentinos Jorge Cafrune e Atahualpa Yupanqui. Ao contrário da proibição por motivos políticos do programa de Viglietti, no caso da proibição das canções dos artistas acima citados, Assunção, que era folclorista, alegava motivos

⁵ PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 2002. pp.201-202.

estéticos e éticos para tal resolução⁶. Essa proibição se ampliou para outras rádios em 1970: El Espectador, Carve, La Voz del Aire, Montecarlo. Interessante destacar que outras rádios, no entanto, continuavam difundindo as músicas de Zitarrosa e outros artistas, como as rádios Sarandí e Universal⁷.

A partir de março de 1972, no entanto, quando assumiu a Presidência da República Juan Maria Bordaberry, as canções de vários artistas já estavam proibidas nas rádios uruguaias e eles tinham dificuldades em gravar discos e assinar contratos para apresentações no país⁸.

Prisões e detenções

A detenção, interrogatório e prisão atingiram parte dos artistas da música popular. As justificativas para tal ação passavam pelo caráter político das músicas, sua mensagem, seu texto e pela divulgação das mesmas. Por serem consideradas subversivas, seus autores e intérpretes também o eram. Dentro dessa lógica poderiam ser enquadrados na luta antisedição, e assim serem passíveis de prisão e interrogatórios.

No dia 12 de maio 1972 Daniel Viglietti foi detido e preso em Montevideu. Após passar um período incomunicável e sem paradeiro definido, Viglietti foi solto⁹. Antes disso participou de uma conferência de imprensa onde foi obrigado a manifestar que não havia sofrido nenhum tipo de tortura ou agressão física durante a prisão. Com as câmaras de televisão filmando suas mãos - havia rumores que Viglietti tinha sofrido lesões sérias nas mãos - e sob controle policial, Viglietti conseguiu falar algumas palavras para o público. Anos depois, em entrevista, Viglietti falou sobre sua prisão:

Fue una situación que me toco em zonas muy hondas. (...) Lo que la gente te cuenta de una experiencia sufrida no tiene nada que ver con la experiencia

⁶ ERRO, Eduardo. *Zitarrosa- Su Historia Casi Oficial*. Montevideo. Arca. 3 ed.2005. pp. 68-69.

⁷ Entrevista de Zitarrosa para o periódico *Ya*, em 05/07/1970 in: ERRO, Eduardo. *Ibidem*. p.80.

⁸ ERRO, Eduardo. *Zitarrosa*: *Ibidem*. p.102.

⁹ Houve forte mobilização de intelectuais no país e no exterior. Foi organizado em Montevideu um ato em sua homenagem organizado por artistas uruguaios. Uma carta assinada por Jean Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Oscar Niemeyer, entre outros chegou ao país. Coincidência ou não, no mesmo dia do pedido de libertação contido na carta, Viglietti foi solto. (BENEDETTI, 2007, P. 42)

directa, aunque sea mínima como la mía. (...) Si bien mi prisión fue mínima, tuvo también un mínimo sello de apremio psicológico.¹⁰

Viglietti compôs uma canção sobre a experiência na prisão e sobre a repressão que já incidia fortemente sobre diversos companheiros seus¹¹. Pellegrino, em biografia sobre o cantor, afirma que essa experiência suscitou uma reação em Viglietti -a militância- intensificada pela participação em atos públicos e, quando era possível, apresentações “relâmpago” nas praças e esquinas das ruas de Montevideú¹².

Perseguições à sedição – os “allanamientos”

A repressão e a busca de militantes da guerrilha MLN-Tupamaros ou mesmo de simpatizantes do movimento se intensificou a partir de 1969¹³. O conflito entre a guerrilha e as forças policiais era usado pelo governo para reprimir diversos setores sociais e políticos considerados perigosos ou subversivos, os “inimigos da pátria”. O combate a esse inimigo se ampliava a todos que não estavam alinhados ou enquadrados as medidas impostas pelo governo, ou que eram associados aos movimentos sociais e políticos de oposição. Assim, grande parte dos artistas da música popular também sofreu com os “allanamientos” - as buscas a militantes de oposição, estudantes, sindicalistas e aos integrantes do MLN. Essas buscas consistiam em ações policiais de invasão a domicílios ou locais públicos, apreensão de materiais como documentos, livros e panfletos, interrogatórios, detenção e prisão de suspeitos.

¹⁰ VIGLIETTI, Daniel in PELLEGRINO, Guillermo Op. Cit. p. 213

¹¹ A canção se chama Cielito del Calabozo: Cielito, cielo que sí,cielito del calabozo/,adónde nos han metido pa' sacarnos el antojo./ Cielito, cielo que sí,el antojo me lo guardo/ porque me sobran razones y porque soy uruguayo./ Cielito, cielo de Hidalgo,cielo de Bartolomé;/ él hace un siglo que canta y nosotros no hace un mes./ Cielito, cielo San Pedro,con el llavero en la mano,/ vaya y enciérrelo al rico,que ése nunca fue su hermano./ Cielito, infierno y tristeza cuando las horas son frías,/ cantándole al hombre nuevo todo es fe y es alegría./ Cielito, cielo en la noche,cielito de la memoria,/ hijo, madre y compañera sabrán continuar la historia./ Cielito, cielo que sí;cielito de San José;/ no el de la Virgen María:imagínese cuál es./ Cielito del tamboril, oigo la patria allá afuera,/ siento que todos se juntan como si Artigas volviera./ Cielito del uniforme que no es cuestión de galón;/ debajo de la apariencia puede haber un corazón./ Cielo, y si no hay corazones se los haremos nosotros,/ con guitarra o sin guitarra,con cerrojo o sin cerrojo./ Cielito, muy buenas noches que pronto será el buen día;/ cuanto más larga la espera,más hermosa la alegría./ Cielito, cielo a dormir, las nueve han dado y sereno,/ cielo negro, cielo guerra y después un cielo nuevo.(Benedetti, 2007, p.56).

¹² PELLEGRINO, Op. Cit. p. 216.

¹³ Nesse ano, no mês de outubro, o MLN ocupou a cidade de Pando, região metropolitana de Montevideú. A ação culminou num enfrentamento com as forças militares que se deslocaram para a região. 16 gerrilheiros foram presos e 3 foram mortos. Esse episódio marcou uma nova etapa da ação *tupamara*, que partiu para ações de confrontação direta com as forças policiais e militares. (PADRÓS, op. cit. 277).

Em Montevideu vários cantores eram proprietários ou se apresentavam em casas de espetáculos chamadas de “vinerias” ou “peñas”, com grande assistência de público. Nesse locais os artistas se reuniam para cantar, conversar e trocar idéias com a platéia¹⁴. Com o crescimento dos conflitos entre oposição o governo, a repressão governamental passou a realizar buscas nesses locais:

En los últimos años de la década del sesenta, durante el gobierno del Sr. Jorge Pacheco Areco, comienzan los allanamientos a estos lugares, en busca de presuntos Tupamaros que los frecuentan, y muchas veces los cantores son interrumpidos en plena actuación.”¹⁵

De forma bem humorada José Luís “Pepe” Guerra, do duo Los Olimareños, relata um episódio ocorrido em uma das tantas “vinerias” que havia em Montevideu no período:

Una vuelta estaba cantando el Sabalero (José Carbajal) siempre echando por delante la milicada (...) y de repente se abrió la puerta y entró la milicada y empezaron a gritar ¿donde están? Y apuntaban con las metralledas ¿y los panfletos de los Tupamaros? No, no había ningún panfleto, pero el Sabalero empezó a achicar la voz, fue graciosísimo.¹⁶

Mais além do anedótico do episódio, a ação permite desvelar que, na presunção ao combate a guerrilha, era válido usar medidas diversas que ultrapassavam a perseguição aos guerrilheiros - toda sociedade era reprimida na justificativa de busca a “sedição” e várias medidas repressivas eram usadas nessa “guerra interna”.

As críticas da imprensa “oficialista”: denúncias de subversão e ameaças anônimas

As críticas vindas de setores específicos - tanto de grupos políticos como dos meios de comunicação alinhados com determinados partidos políticos ou com o governo - também pairavam sob os artistas e seu trabalho. Não eram pressões ou cerceamento diretos das atividades

¹⁴ Entre as vinerias mais importantes do período havia a de propriedade de Alfredo Zitarrosa e sócios, chamada Claraboya Amarilla, De Cojinillo, de Los Olimareños, Teluria, Las Telitas, Altamar, Mi Casa, entre outras, onde se escutavam os principais cantores uruguaios. Ver ARAPÌ, Tabaré. *Las Voces del Silencio-Historia del Canto Popular*. Montevideo: Fonam. 2006. p. 16.

¹⁵ Ibidem, p.16.

¹⁶ Ibidem, p.16.

artísticas por parte do governo, mas de certa forma limitavam os cantores e desnudavam as disputas político-ideológicas que dividiam a sociedade uruguaia.

As críticas tinham por objetivo denunciar canções que estariam imbuídas de uma ideologia exógena, forânea, divisora da pátria, antinacional, revolucionária e desestruturadora das bases da nação, repudiar as preferências políticas dos artistas e mesmo o estilo vida que levavam os mesmos: os artistas “rebeldes” difundiam idéias desagregadoras, estimulavam o conflito social, minavam as instituições, prestando diversos desserviços à pátria e, portanto, não eram dignos de viver no país, eram inimigos da nação¹⁷. Exemplo disso foi a carta, enviada por leitor anônimo ao jornal *La Mañana*, publicada em Abril de 1970 com o título de “A un cantor de ideas atravesadas”, assinada sob o pseudônimo de Martin “Alambrador”, em alusão a canção “A Desalambrar”¹⁸, de Daniel Viglietti:

Al señor Viglietti aún le queda tiempo para reflexionar. Se enmienda, cosa que nos parece difícil, o se larga a ‘hasta otras latitudes’ en donde, seguramente lo estarán esperando con los brazos abiertos (...) El talento que se imagina tener el señor Viglietti, lo lleva, necesariamente, a sentirse distinto de la masa a la cual dirige su ‘mensaje’, pero odiaría ser uno más en medio de aquélla. El señor Viglietti aspira, como todos los de su ‘escuela’, a ser un líder, pero ¡qué lástima! Le falta estilo. Conviene recordar aquello de ‘quien siembra vientos, recoge tempestades’.¹⁹

¹⁷ A noção de combate a esse inimigo advinha da Doutrina de Segurança Nacional A DSN estabelecia o confronto contra um “inimigo interno”, indefinido, que deveria ser vencido, tal qual uma guerra. Esse inimigo interno poderia ser qualquer indivíduo que não estivesse de acordo com determinadas medidas ou projetos executados pelo Estado. Ou então que estivesse associado a determinados grupos políticos ou fizesse parte de associações ou movimentos de oposição aos governos. Na América Latina a noção de guerra interna a esse inimigo propiciou a tomada de medidas que produziram uma espiral autoritária com objetivos de desarticular os movimentos sociais, desmobilizar a sociedade politicamente e destruir os grupos que tinham projetos de transformação do Estado - seja pela reestruturação do Estado, via reformas de base, seja pela revolução, via luta armada.

¹⁸ A canção, composta e cantada por Viglietti, era entoada em manifestações populares, pelo movimento estudantil e nas mobilizações públicas. A letra, reproduzida abaixo, trata da questão fundiária: Yo pregunto a los presentes/ si no se han puesto a pensar/ que esta tierra es de nosotros/ y no del que tenga mas./ Yo pregunto si en la tierra/ nunca habra pensado usted/ que si las manos son nuestras/ es nuestro lo que nos den./ A desalambrar, a desalambrar!!/ que la tierra es nuestra,/tuya y de aquel,/de Pedro, Maria, de Juan y Jose./ Si molesto con mi canto/ a alguien que no quiera oír/ le aseguro que es un gringo/ o un dueño de este país/ A desalambrar, a desalambrar!!/ que la tierra es nuestra,/tuya y de aquel,/ de Pedro, Maria, de Juan y Jose. A Desalambrar. Letra e Música de Daniel Viglietti em: *Canciones Para el Hombre Nuevo*. Selo EGREM. Cuba. 1967.

¹⁹ *La Mañana*, Montevideo, Abril de 1970 in PELLEGRINO, Guillermo. Op. Cit. p.203

As críticas e ameaças podiam ser veladas ou mesmo explícitas, indicavam o que os cantores deveriam e não deveriam fazer, davam opinião sobre o trabalho dos mesmos, tanto sobre a música, quanto sobre o papel do músico. Os jornais vinculados a partidos políticos ou comprometidos com o governo também abriam espaços para fazer sua análise sobre o surgimento da música popular e sobre qual deveria ser a contribuição desta para a sociedade uruguaia. Assim se referia o jornal vinculado ao Partido Colorado, o diário *El Día*, ao trabalho e atuação de alguns cantores no Uruguai na nota intitulada “Folklore o Política?”:

Desde estas páginas, se informó hace poco lo referente a la ‘sucursal’ guevarista de Zitarrosa en Punta del Este, en cuya Claraboya Amarilla actúan muchos activistas... Anselmo Grau que proclama su credo fidelista... Los Carreteros, conjunto de notoria posición que también visitara en una oportunidad Cuba y Paraguay (no creemos que para confraternizar con el gobierno)... Nuestra actitud es muy clara: la posición ideológica del artista no debe influir para el apoyo o la censura cuando actúan exclusivamente en función de artistas. Nuestra labor crítica lo ha ratificado, por cuando hemos elogiado muchas veces a los partidos mencionados, como ahora los censuramos. Pero cuando el arte no es más que un pretexto para la prédica de doctrinas disolventes, las poblaciones y las autoridades, lo menos que pueden hacer es no servir de cómplices pasivos de sus maniobras políticas antinacionales.²⁰

O diário *El País*, em sua análise sobre o estado da cultura uruguaia, identificava uma total “infecção” de ideologias revolucionárias estrangeiras no mundo artístico do Uruguai. Os próprios periódicos “democráticos” estariam contaminados com quadros intelectuais que opinavam sobre teatro, cinema, música, influenciando a opinião pública e se beneficiando dos jornais para difundir ideais estranhos à nação:

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

²⁰ *El Día*, Montevideo, 22/02/1969, in PELLEGRINO, Guillermo Op. Cit. p. 202

que..convoca un fervor revolucionario frente a lo cual no se podía cerrar los ojos.²¹

Denunciavam dessa forma o que seria uma ideologização da cultura a partir do controle da esquerda sobre as manifestações artísticas. Assim devido a esse controle e a pressão que exerciam alguns grupos “esquerdistas” sobre os meios de comunicação, outros artistas eram relegados por não compartilharem com as posições desses grupos.

Mas se não se pode atribuir à ação direta do governo essas formas de cerceamento das atividades artísticas, pode-se relacionar as mesmas ao momento de profunda cisão político-ideológica da sociedade uruguaia. Um momento em que era necessária uma tomada de posição, uma postura definida sobre os rumos do país. Essa tomada de posição também determinava o próprio trabalho, a produção de quem as assumia, e produzia conseqüências muitas vezes inesperadas. Nesse sentido, os artistas comprometidos com a música popular e com os problemas de seu tempo, ao tomar posição, também assumiam papel específico no conflito e sofriam crescente pressão de setores muitas vezes identificados com o governo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pelos elementos apreendidos acima conclui-se que houve uma política ou projeto deliberado, ainda que inicialmente pouco articulado, de destruição de determinados ramos das artes. O governo uruguaio a partir do governo de Pacheco Areco censurou, perseguiu, reprimiu e forçou a saída do país de muitos artistas e limitou o acesso da sociedade a produção destes. O principal objetivo era destruir, barrar o desenvolvimento de determinados campos artísticos, principalmente aqueles que estavam vinculados ou comprometidos, direta ou indiretamente, a movimentos sociais e políticos com propostas de transformação da sociedade. Seriam ramos da cultura com um engajamento político nocivo, portanto deveriam ser destruídos.

²¹ *El País*, Montevideo, 09/06/1969 in: CRAVIOTTO, Wilson. Ibid. P.127.

Contraditoriamente, a repressão do Estado promoveu a politização da música popular e de seus agentes:

Para entender su real significado, es imprescindible adentrarse en las especiales circunstancias de un Uruguay también atípico desde los primeros años de la década del setenta (...) Mucho se ha hablado de su politización, sobre todo por el lado de los detractores de la corriente. Es cierto que creció, sí, en un momento particularmente difícil, y que quizá su público de partida fue aquel que más cercenada tenía sus aspiraciones políticas. Pero la mayor politización de Canto Popular Uruguayo ha brotado, precisamente de fuera: lo politizaron las prohibiciones (...), Lo politizaron quienes le cierran sus puertas (...) Y lo politizaron los mediocres de siempre, que recurren al clásico expediente de encasillar al rival valioso para allanar un camino que no pueden hacer por sí solos.²²

Mas talvez a maior contradição foi que estes artistas conseguiram extrapolar a dimensão social, política ou mesmo ideológica de sua produção. As possíveis intencionalidades da música, do papel social e político do cantor e de como esses elementos incidiam sobre seu labor poderiam ser aspectos levados em consideração pelo público, mas pode-se apreender também que a popularidade e reconhecimento destes ia muito além de suas intenções estéticas e posturas políticas ou de como estas pretendiam que sua música fosse entendida:

Una de las constantes de aquel período no sólo fue la atención con la que se atendió a los cantautores, sino justamente la proliferación de los mismos y las distintas formas artísticas de transmitir opiniones [...]. Apesar de la estrecha relación entre lo público y lo privado, se puede afirmar que en aquella época la mayor parte de los artistas hablaban de lo social. Tenían una actitud que los empujaba a actuar 'hacia afuera' [...]. Los cantautores comprometidos con la resistencia al régimen no sólo eran escuchados por los luchadores sociales; ya fuera como moda o como grieta que se abre en cualquier pared del sistema, llegaban a todos los rincones y oídos del país.²³

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

²² FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar. 1983. pp.18-19.

²³ VESCOI, Rodrigo. *Ecos revolucionarios: Luchadores sociales. Uruguay 1968-73*. Montevideo: Nós editorial. 2001. p.446.

Havia, portanto, duas dimensões - uma interna e outra externa - do trabalho dos artistas e de sua música: a externa, que os vincula a todo o movimento artístico latino americano e ao alinhamento sobre as possibilidades de transformações estruturais e a luta antiimperialista, de crítica ao capitalismo e de exploração das sociedades da América Latina; outra interna que, por sua vez, possuía um caráter duplo e antagônico sobre as possibilidades de câmbio no Uruguai - a organização de parte sociedade civil que se mobilizou em torno de uma ampla pauta de reivindicações - reforma agrária, tributária, educacional, previdenciária- e a crescente escala repressiva do Estado que busca legal e mesmo ilegalmente, desmontar a mobilização social e enquadrar a sociedade civil. Ou seja, um momento onde a possibilidade de mudança e de defesa das conquistas sociais esbarrou no avanço do autoritarismo estatal.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: desalabrando*. Buenos Aires: Seix Barral. 2007.
- CRAVIOTTO, Wilson. *Testimonios de una Epoca. La Verdadera História Jamás Contada: de la Reforma Naranja al Pacto del Club Naval*. Montevideo. S/D.
- DEMASI, Carlos. *1968: Del Neobatllismo al Autoritarismo*. In: Encuentros. Revista de estúdios interdisciplinario. Montevideú: Fundación de cultura universitária. Julho de 2001. P. 11-44.
- ERRO, Eduardo. *Zitarrosa- Su Historia Casi Oficial*. Montevideo. Arca. 3 ed.2005.
- FABREGAT, Aquiles & DABEZIES, Antonio. *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar. 1983.
- LOPES, Sara. *La cultura toma partido*. In: Encuentros. Revista de estúdios interdisciplinario. Montevideú: Fundación de cultura universitária. Julho de 2001. p.45-63.
- PADRÓS, Enrique Serra. *Como el Uruguay no Hay: Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese de Doutorado em História-IFCH-UFRGS 2005. 2 v.
- PELLEGRINO, Guillermo. *Las Cuerdas Vivas de América*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana. 2002.

PETRONIO ARAPÍ, Tabaré. *Las Voces del Silencio-Historia del Canto Popular*. Montevideo: Fonam. 2006.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* São Paulo: Ática, 1994.

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

VESCOSI, Rodrigo. *Ecoss revolucionarios: Luchadores sociales. Uruguay 1968-73*. Montevideo: Nós editorial. 2001.

ZUBILLAGA, Carlos & PÉREZ, Romeo. *La Democracia Atada*. In: *El Uruguay de la Dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental. Uruguai. 1996