

Los Sonidos de La Revolución: integração continental e a emancipação de sujeitos populares na Nueva Canción Latino-Americana (1960-1970)

Luís Felipe Machado de Genaro¹

Resumo: A partir de um repertório de canções populares engajadas compostas e cantadas na América Latina entre as décadas de 1960 e 1970, buscamos enfrentar neste trabalho temáticas relevantes para os estudos latino-americanos do tempo presente, como a integração e a emancipação popular, processos revolucionários e autoritarismos no continente da segunda metade do século XX. Por fim, buscamos entender a partir da representação das figuras populares nas canções, os sujeitos subalternizados da região, de quais maneiras o movimento da Nova Canção Latino-Americana instrumentalizou essas personas, pessoas comuns, as massas trabalhadoras e marginalizadas.

Palavras-chave: América Latina; Canção Popular; Figuras Populares.

A Nova Canção Latino-Americana, breve introdução

Surgida dos inúmeros movimentos culturais e políticos constituídos por agrupamentos de artistas, compositores, interpretes, poetas, jornalistas e intelectuais, mas principalmente por músicos que propunham uma renovação técnica, sonora e poética no campo da canção popular, a Nova Canção Latino-Americana reconheceu no seu interior a singularidade das correntes regionais tal qual se propôs na sua formação como o mesmo espírito aglutinador que o sustentou: a apreensão crítica da identidade e dos sujeitos latino-americanos na sua diversidade e a busca pela integração e a união de seus povos.

Nesta comunicação, ao designar este movimento como “Nova Canção Latino-Americana” não estarei fazendo referência a um movimento homogêneo, cronologicamente delimitado, país de origem ou um manifesto canonizado nos autos, mas me refiro a um momento histórico que produziu potencialidades, sensibilidades e formas de compreensão a respeito da América Latina da segunda metade do século XX, abarcando com propriedades mais concretas e estáveis, diferentes vertentes de renovação sonora surgidas entre o final da década de 1950 e início de 1960, como o Novo Cancioneiro Argentino, a Nova Canção Chilena, a Canción Protesta Uruguiaia, a Nueva Canción Mexicana, a Nova Trova Cubana, e no Brasil, guardadas as distinções próprias, a Música Popular Brasileira – além de movimentos de releitura e hibridizações atreladas às lutas sociais e políticas na Bolívia, na

¹ Mestre (UFPR) e doutorando em História na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), financiado pela CAPES. E-mail: lmachadodegenaro@gmail.com



Nicarágua, no Peru, na Venezuela, El Salvador, República Dominicana, entre outros, abrindo o leque de possibilidades para as inúmeras comparações que podem ser feitas. É o que escreve Dario Tejeda: a Nova Canção Latino-Americana foi um espaço de contradição, ela evidencia “o conflituoso ingresso da América Latina na modernidade, sobre a qual é o seu anverso e reverso, é a sua expressão moderna e anti-moderna” (TEJEDA, 2016, p.76).

Para além de pontualidades, é necessário também olhar o movimento em certas conjunturas mais amplas, pincelando acontecimentos relevantes, como o primeiro e segundo festivais ocorridos na capital de Cuba, Havana, entre os anos de 1967 e 1970, gerando importante álbum gravado: *Canción Protesta*. A ilha cubana, através do processo revolucionário vitorioso em 1959, passaria a ser um aglutinador de artistas, intelectuais, cantautores e interpretes latino-americanos, “terceiro mundistas” e estadunidenses comunistas e solidários às causas do Sul global. Também não seria exagero delimitar, então, o evento que considero o “último suspiro” da Nova Canção Latino-Americana, ocorrido em abril de 1983, na capital da Nicarágua, Manágua – evento que geraria, assim como o primeiro festival da canção em Cuba, o álbum *Abril en Manágua En Vivo: Concierto por La Paz em Centroamérica*

A partir do entendimento que tenho sobre o termo “engajamento” na arte², trabalhado por Marcos Napolitano, e principalmente na canção popular latino-americana a partir da musicologia crítica do continente, advindo de Juan Pablo González, não me cabe

²Quando escrevo “engajamento” ao trabalhar essas as canções, conhecidas, principalmente, como “canções de protesto”, proponho um entendimento específico do que significaria esse conceito com base nas reflexões que até aqui me debrucei. Aqui, não invento a roda. Mesmo os artistas ditos de “protesto”, no coração dos anos 1960, se apartavam desta denominação vaga e genérica. No campo da História, como explica Hobsbawm, “engajamento” é uma dessas palavras como “violência” e “nação”, que escondem uma variedade de significados sob uma superfície aparentemente simples e homogênea” (HOBSBAWM, 1998, p.138) – e isso nos mais diferentes trabalhos das ciências humanas. O autor é categórico ao afirmar que o engajamento do pesquisador é um “mecanismo poderoso” dentro das humanidades, uma incursão inevitável, uma ação altamente pertinente por que atrai outros pesquisadores de diferentes campos ao tema proposto e abre novos caminhos no campo do saber. E não sendo diferente, relembra Karl Marx em célebre frase, quando afirma serem “as ciências sociais essencialmente ‘aplicadas’, destinadas [...] a transformar o mundo e não somente a interpretá-lo (HOBSBAWM, 1998, p.149). Para além do conceito imerso nos debates historiográficos sobre a própria atuação social do historiador e o seu papel como possível “militante” de uma causa ou bandeira, mais movediço torna-se o “engajamento” quando associado a esfera cultural e das artes, terreno fértil para o pesquisador da canção popular. Napolitano retorna ao filósofo Jean Paul-Sartre e a tradição da esquerda francesa para introduzir o pesquisador preocupado em trabalhar com a “arte politizada” de uma forma menos estaque, propondo uma crítica capaz de ir além de denominações múltiplas que acabam surgindo em colunas da grande imprensa (os jornalistas de “direita” que comentou Mercedes), no imaginário do senso comum ou mesmo nos títulos de obras jornalísticas e memorialísticas – que surgiram aos montes sobre a “história da música” ao longo do século XX – debatendo não apenas o ato de engajar-se politicamente, mas a própria noção de autonomia e liberdade contidas neste ato que balizam o seu sentido.



encontrar as razões individuais do comprometimento político dos cantatores, mas compreendê-las na dinâmica coletiva dos acontecimentos históricos a partir de sua palavra-cantada: os constructos poéticos e sonoros construídos – compostos e cantados – as canções advindas das conflituosas décadas de 1960 e 1970.

Quando Napolitano analisa a relação entre os campos da arte e da política, aproxima-se mais de uma análise sobre a arte engajada nas tradições da esquerda que da direita, deixando de lado os artefatos que são desprovidos de “conteúdo crítico”. Entre a perspectiva de Sartre, que não acreditava no artefato cultural engajado a partir da música comprometida – apenas no engajamento de seu produtor – Napolitano regressa criticamente à estética marxista de corte soviético, o jdanovismo³, na tentativa de encontrar instrumentos teórico-metodológicos capazes de iluminar essa multiplicidade de denominações. O debate conflui para duas terminologias constantemente utilizadas: a arte “militante” e a “arte engajada”.

Assim, chegamos a uma primeira proposta conceitual para situar os dois campos da arte politizada: a arte militante e a arte engajada. A primeira procura mobilizar as consciências e paixões, incitando a ação dentro de lutas políticas específicas, com suas facções ideológicas bem delimitadas, veiculando um conjunto de críticas à ordem estabelecida, em todas as suas dimensões; a segunda – a arte engajada – de caráter mais amplo e difuso, define-se a partir do empenho do artista em prol de uma causa ampla, coletiva e ancorada em “imperativo moral e ético” que acaba desembocando na política, mas não parte dela. Em que pese o caráter um tanto arbitrário destas definições conceituais da arte política de caráter contestatório, elas visam delimitar de forma mais precisa termos pouco definidos e que frequentemente se confundem, mas que conceitualmente não devem ser tomados como sinônimos no plano da análise histórico-sociológica. Estas duas dimensões da arte politizada são complementares e muitas vezes compartilham camadas de sentido de uma mesma obra de arte ou de uma mesma trajetória autoral. Assim, a arte militante parte da política para atuar na tríade “agitação-propaganda-protesto”, dirigida pelos partidos e grupos politicamente organizados, enquanto a arte engajada chega na política a partir de uma atitude “voluntária e refletida” sobre o mundo. Em ambas vertentes, o problema da autonomia da arte (dimensão espiritual) e da linguagem (dimensão formal) está colocado como desafio, não apenas para o artista que produziu a obra, mas também para o crítico e o pesquisador que se debruçam sobre ela (NAPOLITANO, 2011, p.47)

³Marcos Napolitano irá explicar o surgimento de uma “doutrina estética”, ainda na década de 1940, na União Soviética, por Andrei Jdanov – doutrina estética que entrará no rol daquilo que chama “laboratório soviético de arte engajada”. Para ele, o aparecimento do jdanovismo se dá quando a ideia de “realismo socialista” já está em decadência. “Frequentemente, os dois conceitos – realismo socialista e jdanovismo – são utilizados como sinônimos, mas na verdade são pólos complementares de um mesmo processo histórico, de oficialização da produção estética e cultural que, dada a influência do PCUS sobre os partidos comunistas de outros países, acabará servindo de base doutrinária para a arte engajada de esquerda do pós-guerra” (NAPOLITANO, 2011, p.47).



A partir da proposta conceitual teorizada pelo autor, esclareço minha predileção pela denominação “engajamento” nas análises da palavra-cantada. As letras das canções, esse resultado híbrido e dinâmico do entendimento individual de um cantautor a respeito da realidade histórica em que está inserido e de suas capacidades literárias, poéticas, de performance de uma maneira geral, não surgem *de dentro* das lutas políticas, não são panfletárias, propagandas esquematizadas e estanques de uma determinada corrente político-ideológica, do partido comunista cubano ou socialista argentino e chileno, brasileiro ou peruano, mas o seu contrário.

Compreendo a canção como uma pluralidade de textos, ou seja, objeto analítico que é por si só um grande desafio de entendimento epistemológico, de alto grau de abstração, muitas vezes gerando um material deveras complexo, *algo* que vai “se formando em diferentes momentos da trajetória da canção” (GONZÁLEZ, 2016, p.119). González adota a ideia que vem de Caro Baroja⁴, sobre os *três tempos de uma canção*: o tempo de quem cria, o tempo de quem canta, e o tempo de quem escuta. Dessa pluralidade de *tempos* e *textos*, surge a canção popular.

A canção popular, então, concebida como um conjunto de textos, se desencadeará no tempo e no espaço, em uma caminhada em que cada passo que dá e cada espaço que habita oferecem uma porta de acesso para um mundo polimórfico e resvaladiço. Desta perspectiva, a canção apresenta-se mais como um processo do que como um produto. Seria o processo-canção o que gera a multidimensionalidade textual que desafia suas abordagens em separado. [...] Se considerarmos a pluralidade de textos que convergem nela, uma canção tem existências parciais ou fragmentadas através do tempo, e que se nutrem umas das outras. Existe quando é composta; quando é arranjada; quando é interpretada e reinterpretada, quando é gravada, mixada, editada; quando é consumida - ou seja, escutada, reescutada, cantada, gritada, dançada -; e quando se pensa e se fala sobre ela. (GONZÁLEZ, 2016, p. 12).

Essa canção-processo latino-americana insere-se em um território *entre fronteiras*, uma realidade histórica calcada em relações sociais, econômicas e políticas conflituosas da segunda metade do século XX, onde outras camadas temporais distintas perpetuam-se.

A canção popular engajada na América Latina

⁴ Folclorista e antropólogo espanhol (1914-1995).



As letras das canções que analisamos em uma pesquisa mais ampla, esse resultado híbrido e “mestiço” do entendimento individual de um cantautor a respeito de sua realidade histórica, de suas capacidades literárias, poéticas, de performance, de uma maneira geral, não surgem de dentro das lutas políticas, não são panfletárias, propagandas esquematizadas e estanques, mas o seu contrário: há um caráter amplo e difuso nessas canções.

Esse caráter “amplo” e “difuso” da canção popular engajada, a partir do empenho do artista em prol de uma causa mais ampla, coletiva e ancorada em um imperativo moral e ético são o substrato desse universo da Nova Canção. Esses elementos acabam desembocando na política e não partindo dela: não se luta pela “imposição do comunismo”, pela vitória de uma corrente marxista sobre outra, pela “sovietização” da América Latina, mas por um comprometimento com largas tradições populares e nacionais, a exposição dos conflitos e das dinâmicas históricas, assim como de projetos amplos de emancipação coletiva na busca por uma possível “identidade cultural latino-americana” experimentada à contrapelo, como espécie de recuperação dos elementos que constroem e dão sustentação ao imaginário e aos arquétipos das “figuras populares” do continente.

Sujeitos trabalhadores e marginalizados compostos pelos cantautores da Nova Canção – ideia de “povo latino-americano”⁵ trabalhada por Florestan Fernandes –, sujeitos populares que são abarcados em uma “conceituação ambígua”, por certo, mas reconhecendo que operários, camponeses, negros e indígenas, e amplos setores marginalizados, fazem parte desse povo. “Ambíguo”, segundo Florestan, por que outros setores, as classes privilegiadas, podem fazer uso desse conceito. De qualquer forma, o pesquisador precisa ficar atento a essas terminologias.

Atento a escolha epistêmica latino-americana, a grande maioria das balizas teórico-metodológicas provêm do pensamento social crítico do continente. Entendo que essas mesmas referências pendem para as mais diferentes correntes teóricas dos marxismos latino-americanos, que abarca e estão sujeitas, elas próprias, a uma série de problematizações e questionamentos. Os três pensadores que dão sustentação a pesquisa – e a esta comunicação, em especial – de maneira ampla pertencem à geração da primeira metade do século XX, um deles provem do Peru, José Carlos Mariátegui; o segundo, de Cuba, José Martí; e o terceiro,

⁵ FLORESTAN, p.81, 2015.



da Argentina, Miguel Ugarte. Já outros intelectuais como Fernando Martinez Heredia (“acumulo cultural de rebeldias”), Florestan Fernandes e Darcy Ribeiro (recuperação crítica da ideia de “povo” latino-americano), e mais recentemente, Álvaro García Linera, Ricardo Antunes e Raúl Zibechi (“processos revolucionários”, “mundo do trabalho” e “territórios em conflito e rebeldia”) seriam alguns destes autores.

Não poderia ser diferente, tendo em vista que a palavra-cantada engajada produzidas nas correntes que integram a Nova Canção Latino-Americana está intimamente relacionada com os movimentos de libertação, as guerrilhas, processos revolucionários e conjunturas eleitorais que maneжaram os *marxismos* e suas particularidades na prática política de lideranças e partidos e todo o *universo cultural* potencializado por eles – e por eles instrumentalizados – evocando os já seculares mantras de Karl Marx: a união e a emancipação das classes trabalhadoras em uma perspectiva internacionalista.

Intelectuais *nossos*, de alcance e envergadura, que foram capazes de interpretar as vicissitudes históricas do continente, e por isso sou impelido a filtrar categorias capazes de me auxiliar na leitura das fontes e a análise que propomos das *entrelinhas* da canção popular. Esses intelectuais foram capazes de olhar o *nosso marxismo* para além de dogmatismos e esquemas estanques e ortodoxos, encontrando na pluralidade de vozes que marcaram as culturas do continente no passado – mas também no presente – encorados naquilo que Heredia denomina “cultura acumulada de rebeldias”, espécie de “tradição” que não se dissipa pelos ventos contrários nos momentos da *reação*, tradições insubmissas do mundo político e acadêmico, resgatadas e defendidas em momentos particulares de revolta, explosões sociais, alterações na “ordem das coisas”, uma cultura constituída por “comportamentos, ideias, sentimentos e experiências resultantes de uma prologada história de resistências e lutas” (HEREDIA, 2006, p.249).

Quer dizer, em algumas regiões da América, opressões e resistências seculares parecem bater à porta de uma modernidade que se diz avançada, premente e urgente na resolução de problemas sociais históricos e pronta a abarcar tudo e a todos com o seu projeto de características universais. Como penso, para além das discussões de ordem estritamente políticas é possível entender a América Latina a partir de uma “análise cultural” calcada na criatividade e nos óbices do próprio continente, mesmo enfrentando

Um sem-número de especificidades nacionais, regionais, locais, diante de tipos diferentes de grupos humanos, como certamente acontece em outras



regiões do mundo. O problemático é que essas especificidades têm que fazer parte ativa em qualquer projeto unitário latino-americano que pretenda ser benéfico para as maiorias do continente. [...] na realidade existe uma enormidade de dificuldades e fatores negativos diante dessa concordância: interesses de classe e setores dominantes, imensos preconceitos muito arraigados, desconhecimentos mútuos, histórias de rivalidades e enfrentamentos, ideologias e práticas que arrasaram e humilharam milhões, realizadas em nome do Estado-nação, do progresso, do liberalismo e de movimentos sociais, econômicos e políticos que tiveram outros aspectos positivos. A intolerância, a confusão, o erro, a calúnia e a colonização mental buscaram fundamentos inclusive no socialismo. As visões de futuro e os projetos libertadores na América Latina terão que partir de nossas realidades e levar muito em conta as nossas representações e inclusive nosso tipo de sonhos, ou não terão nenhuma possibilidade de êxito. (HEREDIA, 2006, p.241)

Uma análise, dois exemplos

As composições produzidas nas “correntes” que integram a Nova Canção estão intimamente relacionadas com os movimentos de libertação, as guerrilhas, processos revolucionários e conjunturas eleitorais que manejaram a larga tradição das esquerdas latino-americanas e suas particularidades na prática política de lideranças e partidos e todo um universo cultural potencializado por eles – e por eles instrumentalizados – evocando os já seculares mantras de a união e a emancipação das classes trabalhadoras em uma perspectiva internacionalista.

Como exemplo, Violeta Parra, uma das raízes da Nova Canção e uma referência para os cantautores do continente, abarcaria todos aqueles que sofrem “a baixo do sol” – os que sofrem injustiças vistas como predatórias e descabidas, desigualdades “que enterram a razão”. Entre as suas composições da década de 1960, está *Arriba quemando el sol*⁶, de 1965, composição que seria interpretada e regravada diversas vezes no período de florescimento da Nova Canção, principalmente por Mercedes Sosa e o grupo chileno Inti-Illimani. Nela, a “pobreza do homem como resultado da riqueza da terra”, como nos lembra Galeano, tornavam essas pessoas, finalmente, sujeitos visíveis.

A labuta de mineiros, o esforço das mulheres trabalhadoras e o “povo morto” pelo desgaste do trabalho na região dos Pampas aparecem na canção de forma a abranger a complexidade dos setores populares marginalizados. Para esses sujeitos, “enterraram a justiça e enterraram a razão”, enquanto “alguns” pedem a artista “ponderação” em suas contestações.

⁶PARRA, Violeta. **Canciones Reencontradas en Paris**. Fundación Violeta Parra, Chile, 2011.



Como a de muitos outros cantautores, a biografia de Parra confunde-se com as figuras populares latino-americanas, mas a sua em especial ganha contornos mais específicos e trágicos – filha de uma camponesa com um professor primário, também músico, Parra viveria uma constante luta por trabalho, reconhecimento e aceitação, travando batalhas diversas pelo seu próprio sustento, de seus irmãos e filhos. Acima desses sujeitos representados está a punição do astro-rei, o calor solar que atinge aqueles que trabalham nos campos, assim como “abaixo da noite escura”, o manejo de riquezas naturais extraídas da terra como o ouro, o salitre e carvão – em referência aos trabalhos nas minas – evocam elementos como “dor” e “esforço” para as maiorias que labutam.

A palavra-cantada de Parra sobre o trabalho dos mineiros, especificamente, atingiria a denúncia de cantautores como Victor Jara, anos depois de seu falecimento precoce, em um momento de apogeu da Nova Canção Chilena, uma das correntes mais estridentes e criativas da Nova Canção Latino-Americana. Considerada por Jara como uma “das categorias de trabalhadores mais sofridas de seu país”, os mineiros da pampa salitreira, os “caras negras”, tornam-se sujeitos protagonistas de uma de suas composições em Canción Del Minero, cantada em um show na capital de Cuba, Havana, em 1972, e inserida no álbum Victor Jara: Habla e Y Canta⁷, fruto do mesmo espetáculo na ilha caribenha em pleno processo revolucionário.

A figura do trabalhador das minas chilenas é evocado por Jara como parte constitutiva do espaço das minas, um território de riscos e injustiças. “Nada para mim, tudo para o patrão, para a mina, vou, para a minha morte, vou”. Por mais que o sujeito se identifique e se perceba como “um mineiro” e isso o acalente, trazendo certa carga constitutiva de um sujeito socialmente ativo, lhe conferindo certa identidade, e apesar do sangue que verte de seu corpo, dos gritos de sua dor, o que o torna “ser humano” (“humano, sou”), o seu fim é trágico, como os trabalhadores e as outras figuras evocadas por Parra em Arriba quemando el sol, a sua vida como trabalhador das minas será “recompensada” com a morte.

⁷JARA, Victor. **Victor Jara Habla Y Canta: En Vivo En La Habana**. Fundación Victor Jara, Chile, 2016.



Considerações, caminhos e descaminhos

Busco em Martin-Barbero e García Canclini um aprofundamento de perspectivas sobre a figura do popular e a suas manifestações culturais, pois elas confluirão para essa busca às figuras populares e trabalhadoras nas canções engajadas – mais que as figuras clássicas do “operário” e do “camponês”, o proletariado e o campesinato latino-americanos, acredito ser possível abranger e horizontalizar essas categorias e instrumentos de reflexão, indo ao encontro, mediante a análise das entrelinhas da palavra-cantada, dos setores subalternizados do “povo”, das “classes dominadas”, os “marginalizados”, observando a complexidade do mundo do trabalho no continente do labor.

Representadas essas figuras conhecidas da historiografia e do imaginário das esquerdas latino-americanas que se farão presentes em nossas análises apenas como composição de um “cenário”, faz-se necessário buscar os desconhecidos, os *sem nome*, os “ninguéns” apartados dos grandes feitos – mesmo aqueles incitados por figuras comuns do imaginário das esquerdas, como as citadas – recaindo em uma categorização também comum aos pesquisadores do campo: os sujeitos “subalternos”, os “excluídos”.

Aqueles que não tem patrimônio ou não conseguem que ela seja reconhecido e conservado; os artesãos que não chegam a ser artista, a individualizar-se, nem a participar do mercado de bens simbólicos “legítimos”; os espectadores dos meios massivos que ficam de fora das universidades e dos museus, “incapazes” de ler e olhar a alta cultura porque desconhecem a história dos saberes. [...] O popular costuma ser associado ao pré-moderno e ao subsidiário. Na produção, manteria formas relativamente próprias graças a sobrevivência de ilhas pré-industriais (oficinas artesanais) e de formas de recriação local (músicas regionais, entretenimentos urbanos). No consumo, os setores populares estariam sempre no final do processo, como destinatários, espectadores obrigados a reproduzir o ciclo do capital e a ideologia dos dominadores. (CANCLINI, p.205).

Reitero a relevância de se buscar essas figuras populares, os setores sociais subalternizados, comumente representadas pelo universo cultural das esquerdas – o operário e o camponês – assim como as não-representadas – o indígena, o escravo, o pescador, o lenhador, a mulher, a criança, o velho – que, muitas vezes, podem conjugar-se em uma mesma composição. Barbero ainda cita o popular reprimido, aqueles condenados à viver historicamente à margem de debates, representações e políticas de qualquer tipo: “atores

como as prostitutas, os homossexuais, os alcoólatras, os drogados, os delinquentes, etc.” (BARBERO, p.49).

Referências

- CANCILINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: ed. USP, 2003.
- FERNANDES, Florestan. **Apontamentos sobre a teoria do Autoritarismo**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2019.
- FERNANDES, Florestan. **Poder e Contrapoder na América Latina**. São Paulo, Ed. Expressão Popular, 2015.
- GONZALEZ, Pablo. Pensando a música a partir da América Latina.
- HEREDIA, Fernando M. **Socialismo como alternativa aos dilemas da humanidade**. São Paulo: Ed. Expressão Popular, 2020.
- NAPOLITANO, M. **A relação entre arte e política**: uma introdução teórico-metodológica. *Tematicas*, Campinas, SP, v. 19, n. 37, p. 25–56, 2011. DOI: 10.20396/tematicas.v19i37.13670. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/tematicas/article/view/13670>. Acesso em: 13 out. 2023.
- NAPOLITANO, Marcos. **Cultura Brasileira**: utopia e massificação. São Paulo, Ed. Contexto, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.
- TEJEDA, Dário. Un palimpsesto llamado Nueva Canción. **Boletín Música**: Casa de Las Américas, Havana, 2017.