



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

GABRIEL DA COSTA MODENUTI

**CANÇÃO ENGAJADA, EXÍLIO E MEMÓRIA:
A TRAJETÓRIA DE ALFREDO ZITARROSA**

Londrina
2024

GABRIEL DA COSTA MODENUTI

Canção engajada, exílio e memória: a trajetória de Alfredo
Zitarrosa

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Carolina Amaral de Aguiar.

Londrina

2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

MODENUTI, GABRIEL DA COSTA.

Canção engajada, exílio e memória: a trajetória de Alfredo Zitarrosa / GABRIEL DA COSTA MODENUTI. - Londrina, 2024.
140 f.

Orientador: CAROLINA AMARAL DE AGUIAR.

Dissertação (Mestrado em História Social) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em História Social, 2024.

Inclui bibliografia.

1. Canção Engajada - Tese. 2. Uruguai - Tese. 3. Engajamento - Tese. 4. Ditadura - Tese. I. AMARAL DE AGUIAR, CAROLINA . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História Social. III. Título.

CDU 93

GABRIEL DA COSTA MODENUTI

**CANÇÃO ENGAJADA, EXÍLIO E MEMÓRIA: A TRAJETÓRIA DE
ALFREDO ZITARROSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dra. Carolina Amaral de Aguiar
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alexandre Felipe Fiuza
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dra. Natália Ayo Schmiedecke
Universidade de Hamburgo – Alemanha

Londrina, 20 de Março de 2024.

MODENUTI, Gabriel da Costa. **Canção engajada, exílio e memória: a trajetória de Alfredo Zitarrosa**. 2024. 140p. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre, 2024.

RESUMO

Essa dissertação tem como objetivo geral refletir sobre a trajetória do músico Alfredo Zitarrosa, inserido nos movimentos que, juntos, ficaram conhecidos como *Nueva Canción Latinoamericana*. Esses movimentos emergiram a partir dos anos 1960 e se estenderam durante o período das ditaduras e dos exílios latino-americanos, possuindo conexões inclusive com países europeus, como a Espanha. Com base nos deslocamentos do músico, que vivenciou a experiência do exílio a partir do golpe de Estado no Uruguai, ocorrido em 1973, o recorte geográfico dessa pesquisa perpassa diferentes espaços nacionais, como Uruguai, Argentina, Espanha e México. Para tanto, fizemos uso de variados tipos de fonte, entre elas as presentes na chamada mídia impressa (jornais, de modo geral), documentos produzidos pela repressão brasileira e a própria obra de Zitarrosa (seus álbuns e escritos), na tentativa de compreender essa dinâmica e, também, colaborar com os estudos do exílio latino-americano da segunda metade do século XX. O recorte temporal estabelecido vai de 1961 a 1989, período que compreende o início de sua carreira e vai até a sua morte. O trabalho se insere no campo da História Cultural e tem como fundamento metodológico os pressupostos da chamada História Transnacional, que colabora na compreensão das conexões entre países e indivíduos de diferentes nacionalidades. Como resultado, concluímos que Zitarrosa estabeleceu diferentes conexões com indivíduos exilados, de diversos países da região e que, juntos, atuaram ativamente para denunciar as violações realizadas pelas ditaduras, bem como para criação de um ambiente propício para sua volta. Além disso, pudemos inferir que, ao voltar para o Uruguai, Zitarrosa acabou por ser alçado a um papel de importante figura simbólica da luta contra a ditadura e contra o exílio, no contexto da transição democrática e depois.

Palavras-chave: canção; conexões; Uruguai; exílio; engajamento; ditadura.

MODENUTI, Gabriel da Costa. **Engaged song, exile and memory: the trajectory of Alfredo Zitarrosa**. 2024. 140p. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História Social, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito para a obtenção do título de Mestre, 2024.

ABSTRACT

This dissertation has the general objective of reflecting on the trajectory of the musician Alfredo Zitarrosa, inserted in the movements that, together, became known as Nueva Canción Latinoamericana. These movements emerged from the 1960s and extended during the period of Latin American dictatorships and exiles, even having connections with European countries, such as Spain. Based on the musician's travels, who experienced exile following the coup d'état in Uruguay, which occurred in 1973, the geographic scope of this research covers different national spaces, such as Uruguay, Argentina, Spain and Mexico. To this end, we made use of various types of sources, including those present in the so-called printed media (newspapers, in general), documents produced by Brazilian repression and Zitarrosa's own work (his albums and writings), to understand this dynamic and collaborate with studies of Latin American exile in the second half of the 20th century. The established time frame ranges from 1961 to 1989, a period that encompasses the beginning of his career and lasts until his death. The work falls within the field of Cultural History and has as its methodological foundation the assumptions of so-called Transnational History, which helps to understand the connections between countries and individuals of different nationalities. As a result, we conclude that Zitarrosa established different connections with exiled individuals from different countries in the region and that, together, they actively acted to denounce the violations carried out by dictatorships, as well as to create an environment conducive to their return. Furthermore, we were able to infer that, upon returning to Uruguay, Zitarrosa ended up being elevated to the role of an important symbolic figure in the fight against dictatorship and exile, in the context of the democratic transition and later.

Keywords: song; connections, Uruguay, exile, engagement, dictatorship.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	7
1.1. Fontes e métodos	11
1.2. Estrutura da pesquisa	20
2. CAPÍTULO 1: A CANÇÃO DE PROTESTO NO URUGUAI E A TRAJETÓRIA DE ALFREDO ZITARROSA	22
2.1. Trajetórias e biografias no campo da História	22
2.2. Zitarrosa e a Nueva Canción Latinoamericana	26
2.3. Zitarrosa antes do exílio	33
2.4. O 1º Encuentro de la Canción Protesta e a participação de Alfredo Zitarrosa.....	44
3. CAPÍTULO 2: O EXÍLIO: TRAJETÓRIA, REDES E CONEXÕES	56
3.1. O exílio como campo de estudos na América Latina e no Mundo.....	56
3.2. O exílio uruguaio na Espanha e no México	69
3.3. Zitarrosa no Exílio.	82
3.4. Redes de solidariedade.....	102
4. CAPÍTULO 3: Retorno, morte e legado.....	109
4. 1. A memória e seu papel nas sociedades em tempos de pós-autoritarismo.....	109
4.2. A transição e o contexto no qual se deram os retornos dos exilados.....	110
4.3. A política de recepção levada a cabo pelo governo uruguaio	114
4.4. A volta de Zitarrosa e sua atuação no país	119
5. CONCLUSÃO/CONSIDERAÇÕES FINAIS	134
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	137

1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como objetivo mapear a trajetória e as relações do músico uruguaio Alfredo Zitarrosa, considerado um dos principais nomes da canção popular em seu país e cuja influência se estende até os dias atuais. Para tanto, entendo como necessário realizar uma breve introdução sobre sua vida e obra, a fim de que o leitor possa tomar parte do assunto. Zitarrosa nasceu na Zona Rural de Montevideu, no ano de 1936, onde viveu até sua adolescência, circunstância que afetou seu repertório musical, permeado por elementos que remetem ao campo e ao folclore nacional, fazendo com que ficasse conhecido como um “folklorista”¹. Sua carreira na música se iniciou no Peru, em 1963, em uma apresentação para um programa televisivo de Lima, e se consolidou principalmente ao longo da década de 1960, estendendo-se até 1989, ano em que veio a falecer. Para além de dedicar-se à música, Zitarrosa também foi periodista, locutor radial e cronista. Pode-se dizer que o músico se envolveu com uma série de intelectuais uruguaios, principalmente Carlos Quijano, com o qual conviveu durante o tempo em que foi colunista de um jornal de circulação nacional intitulado *Semanário Marcha*, do qual Quijano foi proprietário (PELLEGRINO, 2011, p. 13).

Suas canções fizeram um grande sucesso no contexto uruguaio, uma vez que muitas vezes trabalham temáticas ditas “universais” ou “atemporais”, como o amor, a vida cotidiana, a amizade, mas também focam em questões sociais e políticas que, no contexto de sua produção (anos 1960, 70 e 80), estavam na ordem do dia, como a reforma agrária, as injustiças sociais, a revolução, o exílio e o imperialismo. Dentro do país, constituiu, junto a outros nomes da música como Daniel Viglietti, Los Olimareños, Manuel Cappela e Yamandú Palacios, o corpo de artistas que produziram canções de protesto e que se mobilizaram no país a partir da ascensão de Jorge Pacheco Aréco à presidência, fato ocorrido em 1967.

Nesse contexto, após realizar uma viagem a Cuba com o objetivo de participar, junto a outros músicos latino-americanos, do chamado *I Encuentro de la Canción Protesta*², Zitarrosa partiu para a Espanha, em 1967, em busca de conexões com artistas e poetas do país, pelo qual o músico mantinha apreço e que, alguns anos mais tarde, o

¹ Como veremos posteriormente no subitem 2.2, o uso dessa terminologia é rechaçado por Zitarrosa.

² Ressalto que esse tema será melhor trabalhado em um dos capítulos da obra, sobre o qual versarei sobre a importância desse evento para os músicos latino-americanos e sua integração, inclusive no exílio.

receberia na condição de exilado. Ao chegar, deparou-se com um cenário cuja influência da Guerra Civil era marcadamente presente, circunstância que afetou, sobremaneira, o cotidiano espanhol, estabelecendo, inclusive, uma nova relação com questões políticas e inquietudes, principalmente por parte do público jovem. Assim, ao voltar para o Uruguai, ainda em 1967, sua consciência política viu-se alterada, principalmente quando se depara com a ascensão do autoritarismo no país, levada a cabo, inicialmente, por Jorge Pacheco Aréco e que atingiria seu auge com o golpe militar³ ocorrido em 1973. Esse contexto afetou seriamente seu modo de produzir e pensar a atividade artística.

Tratando brevemente do aspecto contextual, temos então a circunstância da morte repentina do Presidente Oscar Gestido no final de 1967, que foi sucedido por seu vice-presidente, Jorge Pacheco Aréco que, ao assumir o poder, anulou imediatamente a personalidade jurídica do Partido Socialista, do Movimento Revolucionário Oriental, da Federação Anarquista Uruguiaia, do Movimento de Izquierda Revolucionário e do Movimento de Ação Popular Uruguiaio. Mandou também prender alguns socialistas, justificando que defendiam que a única forma de conquistar o poder era através da via armada. Dessa forma, iniciou um período repressivo contra a oposição, marcando o início dos chamados “*años duros*”⁴. Tal conjuntura foi marcada, entre outras coisas, por práticas repressivas que atingiram, principalmente, os opositores ao governo (SAN MARTIN, 2007, p. 170). Além disso, no ano de 1968, estudantes se organizaram para protestar contra o aumento das passagens do transporte coletivo e reivindicar investimentos em educação, considerada por eles como precária, obtendo como resposta governamental a repressão. Desse modo, tornava-se “frequente o término dos protestos com muitos presos e feridos” (SAN MARTIN, 2007, p. 171). *Pari passu* à repressão dos protestos, o governo decretou as “*medidas prontas de seguridad*”⁵, um expediente constitucional que deu poder para o governo suprimir o direito de reunião e as atividades públicas e privadas por tempo indeterminado, impedindo também a realização de reuniões sindicais. Para além disso, houve o congelamento dos salários mínimos, aumentando a crise que recaía sobre os trabalhadores e a promulgação de uma série de leis visando regulamentar a atividade

³ Tratarei com alguma profundidade sobre a questão do golpe e da ditadura militar no Uruguai no segundo capítulo da obra, visando fornecer elementos para compreender o que levou Zitarrosa ao exílio e de que maneira isso ocorreu.

⁴ Como são conhecidos, no país, os anos de autoritarismo que se deram entre 1968 e 1985, abarcando o governo de Pacheco Aréco ao fim da ditadura.

⁵ Medidas tomadas pelo governo Pacheco Aréco diretamente relacionadas a questões de segurança interna e combate à “subversão”.

econômica do país, em nome da “batalha contra a inflação”. As liberdades de expressão e de imprensa também foram severamente limitadas.

Já em 1969 e 1970, as mesmas medidas foram utilizadas para controlar as chamadas “*actividades de la guerrilla*”. Simultaneamente a essas medidas, Pacheco decretou a “militarização” dos setores públicos de serviço, visando aplicar a disciplina militar em todos os âmbitos da esfera pública de trabalho. A partir desse momento, as Forças Armadas começaram a receber grande fomento financeiro e técnico, na busca de aprimorar suas práticas repressivas e fortalecer a “luta contra o inimigo interno” (comunistas), através da incorporação da chamada “*doctrina de la seguridad nacional*”, “impulsada por Estados Unidos en el contexto de la polarización ideológica de la Guerra Fría” (SAN MARTIN, 2007, p. 175). A influência dos EUA na política interna uruguaia também se manifestou na gestão dos funcionários do governo que, através dos “*Programas de Seguridad Pública*” e do “*Grupo Militar de la Embajada*”, buscavam supervisionar as práticas repressivas no país.

Esses aspectos são importantes para considerar a conjuntura política na qual o Uruguai estava envolvido e que, de certa forma, precederam a ascensão do governo militar e a instauração da ditadura que conseqüentemente forçaram, para alguns cidadãos, a busca pelo exílio. Vale ressaltar que, além do Uruguai, uma série de países latino-americanos sofriam com a ascensão de governos autoritários e que gerariam uma série de políticas repressivas ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980 e é nessa conjuntura que surge, ao longo da década de 1960, na Argentina, o movimento musical que ficou conhecido como “*Nueva Canción Latinoamericana*”, repercutindo, posteriormente, em vários países latino-americanos, cada qual desenvolveria, a seu modo, suas próprias facetas. Através do chamado *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, alguns músicos formularam a concepção de que levavam a cabo uma “nova canção”. Entre eles estavam Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia, o literato Armando Tejada Gómez. Rapidamente, a *nueva canción* disseminou-se pelos países do Cone Sul (Uruguai e Chile, além da Argentina), amalgamando aspectos relacionados à música popular de cada nação, a imbuindo de forte conteúdo crítico e de um projeto revolucionário, que ganhavam força no contexto em decorrência tanto dos regimes autoritários que oprimiam os países da região, como da revolução cubana, que mostrou que esse era um caminho possível. É possível, então, estabelecer que a *Nueva Canción* se desdobrou de maneiras diferentes em cada país, e o movimento acabou se tornando plural.

Voltando à Pacheco Aréco, como vimos, já nos primeiros dias de seu mandato presidencial, tomou uma série de medidas de repressão que seriam particularmente sentidas pelos artistas, estudantes e manifestantes que se posicionaram contrários ao governo. Para que possamos entender a conjuntura político-social uruguaia do período, Pellegrino (2011) nos diz que:

En tanto continuaban deteriorándose la salud pública y la educación, el 14 de agosto de 1968 caía Liber Arce, primer estudiante asesinado por la policía en plena manifestación callejera. También los músicos sufrieron en carne propia la violencia del Estado más allá de los actos de censura en los medios de difusión, cuando en 1969 el Centro de la Canción Protesta fue allanado y clausurado (PELLEGRINO, 2011, p. 65).

Zitarrosa passou, então, a ser atacado pela mídia reacionária local, que o acusava de ser um artista cuja ideologia era antinacional e estava manifesta em sua música, podendo influenciar negativamente a população. Nessa esteira, chegou o momento em que o próprio Ministro da Cultura, Federico García Capurro, proibiu a circulação de canções de determinados artistas, entre eles Zitarrosa:

La insinuación de una férrea censura era evidente. Al tiempo esos indicios se materializaron en una resolución del doctor Federico García Capurro, Ministerio de Cultura del Gobierno de Pacheco Aréco. Tal resolución prohibía la difusión por la radio estatal del SODRE de ciertos artistas populares entre los que se contaba, por supuesto, Zitarrosa. Poco después, las prohibiciones se multiplicaron (PELLEGRINO, 2001, p. 66).

No contexto dos *años duros*, Zitarrosa passou a atuar mais ativamente na política de seu país, envolvendo-se inclusive com a política institucional, através da *Frente Amplio*, uma coalização de partidos de esquerda que projetava, eleitoralmente, derrubar o governo autoritário do então presidente. Seu trabalho como músico, muito embora tenha continuado a existir, diminui drasticamente, com a argumentação de que, “em tempos sombrios como aqueles, não havia tempo para canções, somente à militância⁶” (PELLEGRINO, 2011, p. 89). Zitarrosa, então, retomou ideologias com as quais teve contato no passado, como o pensamento anarquista, que muitas vezes apareceu em suas músicas. Nesse momento, as poucas músicas que compôs – geralmente – continham temáticas envolvendo as “sombras” do exílio que se avizinhava, como afirma seu biógrafo Guillermo Pellegrino. Zitarrosa busca, em suas palavras, defender a luta através da via democrática, situação que gerou polêmica entre alguns músicos do país que, em

⁶ Podemos observar nessa anedota, presente na obra de seu biógrafo, uma espécie de “idealização” de um Zitarrosa militante, que abriu mão até mesmo de seu trabalho em função da causa. A julgar pela quantidade de discos lançados entre esses anos (2 em 1968, 1 em 1969, 1 em 1970, 1 em 1971, 1 em 1972 e 1 em 1973, ou seja, uma frequência de ao menos um álbum por ano), essa narrativa deve ser, no mínimo, questionada.

contrapartida, acreditavam apenas na revolução armada, através da guerrilha que, no Uruguai, surgiu antes mesmo que o golpe fosse promovido. Entre eles, estavam Daniel Viglietti e Aníbal Sampayo, que inclusive atuaram pelo MLN-T, grupo guerrilheiro conhecido como *Tupamaros*, que cometeu uma série de ações guerrilheiras em nome do socialismo, durante os *años duros* (PELLEGRINO, 2011, p. 70).

O engajamento político de Zitarrosa chegou a render-lhe consequências profissionais negativas, como a quebra do contrato, por parte dos dirigentes de um selo chamado *Orfeo*, que publicava diversos músicos uruguaios, quando o músico passou a gravar canções que exaltavam a *Frente Amplio* ou faziam fortes críticas ao governo vigente. Essa circunstância acabou por distanciá-lo do selo, por um bom período. A canção que mais chamou atenção foi *Milonga de contrapunto*⁷. De maneira geral, pode-se reconhecer, na obra de Zitarrosa, um forte engajamento político, tanto nas letras, quanto em suas atitudes e envolvimento com os políticos uruguaios (PELLEGRINO, 2011, p. 71).

No tocante ao exílio, que se inicia em 1976 e se finda em 1985, a trajetória de Zitarrosa é paradigmática e pode colaborar para a compreensão de diversas outras trajetórias de exilados latino-americanos do período. Acreditamos que pensar seu percurso artístico e político ajuda a compreender o papel dos movimentos intitulado Nueva Canción Latinoamericana⁸ na formação de uma consciência política e na criação de um ambiente favorável à volta de inúmeros latino-americanos que se viram exilados nesse período. Também pretendemos, neste trabalho, apresentar aspectos gerais da trajetória do autor no exílio, e relacioná-la ao contexto geral dos exílios na América Latina na segunda metade do século XX.

1.1. Fontes e métodos

Nesse momento, pretendo apresentar as fontes que foram utilizadas no trabalho. Considerando tratar-se de tema complexo, fizemos uso de fontes de características variadas, que nos forneceram informações com o intuito de mapear os principais elementos que envolvem a trajetória do músico no exílio, e que nos possibilitaram uma reflexão sobre essa questão. Ressalto aqui certa dificuldade em obter acesso a fontes, uma

⁷ ZITARROSA, Alfredo. Milonga de Contrapunto. 1980. Disponível em: <https://www.cancioneros.com/nc/6781/0/milonga-de-contrapunto-alfredo-zitarrosa>. A canção contém, em sua letra, uma série de críticas diretas ao “Pachequismo” e as tentativas de censurar a obra de Zitarrosa levadas a cabo pelo governo, até então.

⁸ Sobre o movimento, buscarei aprofundar suas nuances no segundo capítulo da dissertação.

vez que a pesquisa foi realizada integralmente com fontes cuja disponibilidade encontra-se on-line, ante à falta de recursos financeiros para viagens e realização de pesquisas em arquivos físicos dos países envolvidos.

Vale comentar sobre os arquivos digitais onde foram encontradas a grande maioria das fontes de caráter midiático: A Hemeroteca Nacional Digital do México, organizada pela Universidad Autónoma do México (UNAM), disponibiliza diversas edições digitalizadas do jornal *El Informador*, nas quais constam informações sobre Zitarrosa, seja sobre concertos realizados no país, discos públicos durante o exílio, suas aparições em rádios (junto a outros artistas latino-americanos exilados, que muitas vezes compunham um trecho específico da programação voltado a esse recorte), entre outros aspectos que serão analisados ao longo do trabalho. Outro arquivo importante foi o site do projeto História de la Musica Popular Uruguaya (HMPU), oriundo da série de TV História de la Musica Popular Uruguaya, produzida e veiculada no canal TV CIUDAD, do Uruguai, onde estão disponíveis diversas fontes jornalísticas digitalizadas e que contêm informações sobre o músico. A dificuldade da pesquisa no acervo da HMPU é que os documentos não estão organizados e muitas vezes estão recortados, ou seja, não é possível ter acesso à edição na íntegra do jornal, somente à página que citou Zitarrosa, o que dificulta a tentativa de estabelecer uma visão mais contextual sobre o veículo midiático em si. Uma fonte bastante rica, e que trouxe muitas informações para a minha pesquisa, é a edição número da 19 da *Revista Guambia*, à qual tive acesso online, e que traz em seu conteúdo uma longa entrevista com Zitarrosa, onde o músico trata de questões relacionadas à sua vida pessoal, carreira e obra, bem como abriga um testemunho do próprio autor sobre sua experiência no exílio.

No site do HMPU também foram encontradas publicações sobre Zitarrosa em seu período de exílio na Espanha, veiculadas nos jornais *Mundo Obrero*, *El Socialista* e *Treball*, com foco na circulação entre operários e que trouxeram importantes informações acerca de concertos dos quais Zitarrosa participou, enquanto exilado no país. O jornal *Mundo Obrero* é a publicação oficial do Partido Comunista Espanhol (PCE) e o jornal *El Socialista* é vinculado ao Partido Socialista Operário Espanhol (PSOE). Segundo Peinazo (2012), esses jornais possuíam espaços para publicação de músicas de esquerda e que pudessem potencializar as mudanças culturais da sociedade espanhola, que em 1975 ainda vivia sob ditadura.

Segundo o autor, esse espaço foi oriundo do fato de que os acontecimentos das décadas de 1960 e 1970 na América Latina (Revolução Cubana, a eleição de Salvador Allende, entre outros), bem como a luta contra as ditaduras que eclodiram em diversos países da região, geraram um grande impacto nas esquerdas europeias. Assim:

La década de los setenta fue testigo de una oleada de movimientos totalitarios en el Cono Sur latinoamericano que afectaron significativamente a las relaciones transatlánticas. El golpe militar de 1973 en Chile y la imposición del pinochetismo, la dictadura uruguaya de 1974, el asalto militar argentino en 1976 y posterior dictadura de Videla o el somozismo de la Nicaragua de los setenta, como acontecimientos históricos de sesgo reaccionario, tendrán gran impacto en las políticas de izquierda europeas. Así, “la euforia desatada por los triunfos de la izquierda a nivel mundial empezaba a perder fuelle, toda vez que la derecha recuperaba posiciones por la vía electoral (véase Gran Bretaña) o a través de sanguinarios golpes de Estado”. Como parte de esta coyuntura, el exilio de numerosos artistas latinoamericanos a Europa trajo consigo un intercambio cultural que propició asimismo la disquisición política en la transición española” (PEINAZO, 2012, p. 119).

Nesse contexto, vários artistas vinculados aos movimentos da Nueva Canción Latinoamericana, que passaram parte de sua carreira na Europa, foram referenciados e estiveram presentes nas páginas dos jornais de esquerda espanhóis, principalmente os três citados anteriormente (*Mundo Obrero*, *Treball* e *El Socialista*). Essa questão demonstra, segundo o autor, a importância desses músicos para a história espanhola da segunda metade do século XX.

Nesses jornais, os casos chilenos são os mais documentados e os que aparecem com mais frequência, embora seja possível observar a presença de outros artistas latino-americanos, como Zitarrosa. Esse fato é paradoxal, uma vez que o corpo diplomático da ditadura chilena esteve preocupado com o impacto que a chegada dos exilados poderia causar na Espanha, buscando atuar ativamente no sentido de coibir ações que pudessem gerar impactos negativos à imagem do país no exterior. Nesse sentido, mobilizou a embaixada em Madri para investigar quais chilenos chegaram no país, e quais ideias pretendiam propagar diante da mídia local. Procurou inclusive impedir a publicação de textos escritos ou que contivessem entrevistas com intelectuais de esquerda, entre eles os membros da Nueva Canción Chilena (PEINAZO, 2012). Para o Uruguai, em termos de ajuda internacional, foi importante a atuação do embaixador mexicano no contexto da eclosão do golpe militar, Vicente Muñiz Arroyo, que forneceu asilo para uruguaios que desejavam se refugiar na embaixada e, posteriormente, em seu país⁹.

⁹ Esse fato será discutido com maior profundidade no segundo capítulo da obra.

Voltando às fontes, uma outra bastante interessante foi encontrada no arquivo da Universidade Politécnica da Catalunha, publicada em 1977¹⁰. Essa fonte trata das chamadas Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio, que foram basicamente um conjunto de eventos culturais ocorridos em agosto desse ano, na Cidade do México, e que buscaram aglutinar os mais diversos artistas em prol da solidariedade ao povo uruguaio. A análise aprofundada dessa fonte será discutida ao longo do trabalho, mas de maneira preliminar é importante ressaltar que foi possível reconhecer a existência de concertos musicais envolvendo músicos latino-americanos exilados, com a participação dos uruguaios, em especial de Alfredo Zitarrosa.

As contracapas dos álbuns também foram utilizadas, pois costumam trazer diversas informações interessantes, uma vez que, no caso de Zitarrosa, havia o hábito de realizar pequenos relatos pessoais, escritos pelo próprio autor, que são ricos em termos de informações. As contracapas estão disponíveis no site PERRERAC¹¹, gratuito e sem fins lucrativos e que tem como objetivo central difundir e promover a canção social e de protesto hispano-americana na web. O site traz muitas informações sobre os álbuns, os músicos, as canções, o contexto, entre outros detalhes que foram de grande riqueza para nossa análise. O site CACIONEROS¹², igualmente gratuito e organizado como o objetivo de promover a música latino-americana, também foi utilizado como referência, pois traz importantes informações sobre os músicos, as discografias e as canções publicadas pelos artistas.

No que diz respeito às principais contribuições teóricas que almejo alcançar com meu trabalho, ressalto que, à luz da chamada história transnacional e da história conectada, procurei pensar as relações entre Zitarrosa e os indivíduos de diversas nacionalidades durante sua estadia, nos países pelos quais passou durante seu exílio. Em termos de estudos da música latino-americana, penso que meu trabalho pode colaborar na compreensão de sua faceta uruguaia, principalmente no que diz respeito à vida e obra de Alfredo Zitarrosa, autor sobre o qual não encontrei textos no Brasil. O trabalho também se insere no conjunto de obras que visam pensar o exílio latino-americano e seus

¹⁰ Trata-se de um periódico chamado *Carrers de la ciutat*, que circulou na Catalunha, cuja edição em específico é de 1977, n. 0. Pode ser encontrada no seguinte link: <https://upcommons.upc.edu/handle/2099/410?locale-attribute=es>. Acesso em: 03. ago. 2023.

¹¹ PERRERAC: Enciclopedia del Cantar Popular. Disponível em: <https://perrercac.org>. Acesso em: 03. ago. 2023.

¹² CACIONEROS: diário digital de música de autor. Disponível em: <https://www.cacioneros.com/>. Acesso em: 03. ago. 2023.

impactos, através de uma visão que não privilegie o papel de um país em detrimento de outro, mas sim a conexão entre eles.

Nessa esteira, considerando o papel adquirido pelo artista, ao longo de sua vida, nos processos de intervenção na sociedade, no sentido de justiça social, proponho pensar sua trajetória vinculada a sociedade na qual está inserida, levando sempre em consideração a clara inter-relação entre cultura e sociedade. Isso possibilita inferir de que forma as condições históricas, a vida social e as demais questões que envolvem as relações do sujeito com o mundo podem impactar em sua produção. Também é possível fazer uma leitura das formas através das quais a sociedade aparece e se define nas obras, bem como o caminho inverso, ou seja, a importância dotada por órgãos da sociedade civil (como a imprensa, por exemplo) ao papel transformador do músico.

Para realizar a pesquisa, procuro estabelecer um método que seja capaz de me fornecer a ferramenta mais próxima do ideal para análise do objeto, inserido em um contexto cuja correlação e transnacionalidade são inegáveis, uma vez que Zitarrosa passou por diversos países ao longo de seu exílio e se relacionou com diversos indivíduos que, nesse mesmo contexto, passavam por situação correlata, embora oriundos de diferentes países. Considerando o recorte temático ser, majoritariamente, a História da América Latina, um dos textos que entendo como adequados é o de Maria Ligia Coelho Prado (2005), intitulado “História comparada, históricas conectadas, história transnacional”, que nos fornece um bom panorama sobre como se produz conhecimento histórico considerando essas questões. A parte mais interessante do texto, e que aqui nos é de grande valia, é a que procura apresentar as contribuições para pensar as conexões no estudo de temas latino-americanos. Para analisar a trajetória de Zitarrosa, seus trânsitos internacionais são de suma importância, uma vez que eles são significativos no processo de migração forçada ao qual muitos latino-americanos foram submetidos na segunda metade do século XX.

Prado (2005) defende que o contexto da globalização favoreceu o surgimento de metodologias transnacionais, uma vez que a integração dos países, ocasionada por esse processo, tornou-se tão presente no cotidiano que é difícil pensar uma história nacional sem considerar as influências externas, as conexões, as relações com outros países. Um defensor dessa ideia é o historiador francês Serge Gruzinski, especializado no estudo da América Latina. Para além de Gruzinski, segundo Prado (2005), foi o historiador Sanjay Subrahmanyam que desenvolveu a noção de histórias conectadas, que:

Enfatiza que a história da Eurásia moderna não pode ser vista como mero produto ou resultado do “comando” da história europeia, sem a qual, supostamente, não existiria. Propõe que ela seja entendida em conexões com a Europa e com as outras partes do mundo, sem que se estabeleçam polos, um determinante e outro subordinado. (PRADO, 2005, p. 27)

Essa noção é fundamental para essa obra, pois se enquadra na maneira como proponho analisar o exílio de Alfredo Zitarrosa, inserindo-o em um contexto de exílios que não devem ser observados simplesmente como um movimento de indivíduos que forçadamente precisaram migrar em função das violações que sofreram por parte das ditaduras, mas sim do ponto de vista das conexões, da agência dos indivíduos nos países que os acolheram. Assim, podemos estabelecer que a circulação dos sujeitos estabelece pontos de conexão no tocante às culturas e às sociedades que os abrigam, principalmente ao considerarmos que países europeus e latino-americanos receberam exilados de diversas origens. Nos locais de acolhida, esses exilados formaram redes de solidariedade, visando criar condições favoráveis à sua volta ou a sua permanência nesses locais. A partir disso, podemos inferir que a ideia de contatos constantes entre culturas e sociedades ajuda a compreender a figura de Alfredo Zitarrosa e sua trajetória. Proponho ainda evitar uma visão eurocêntrica, que pudesse, erroneamente, estabelecer hierarquias de importância acerca dos países pelos quais o cantor circulou.

Proponho também uma análise a partir do corte transnacional do objeto, buscando problematizar a ideia de uma dicotomia entre “centro” e “periferia”, na qual o centro possui protagonismo enquanto a periferia apenas “sofre influência”. Para tanto, trago como mais um dos fundamentos de minha análise o texto de Barbara Weinstein (2013) intitulado “Pensando a história fora da nação: a historiografia da América Latina e o viés transnacional”, no qual a autora propõe que analisemos a história das relações entre os países considerando o protagonismo das nações periféricas e de que forma elas podem também ter influenciado as centrais. A autora chama essa abordagem de viés transnacional.

O viés transnacional, de maneira semelhante a ideia de história conectada, busca trabalhar as circulações e interação entre sujeitos e culturas. Weinstein (2013) destaca também a contribuição que o enfoque transnacional pode dar para os estudos da História Cultural, campo no qual esse trabalho se insere. Ela defende a necessidade de não se deter apenas nos enfoques clássicos, como a política, a diplomacia e a economia, por exemplo. Nesse sentido, propõe

[...] a necessidade de mudar o nosso enfoque e a nossa atenção estreitamente política/diplomática/econômica para a esfera cultural, privilegiando as influências e os intercâmbios cotidianos em vez dos momentos espetaculares de intervenção e conflito. Porém, a ideia não é a de mudar da esfera cultural para a esfera política; pelo contrário, o argumento é a impossibilidade de entender os desdobramentos políticos sem uma consideração mais cuidadosa dos intercâmbios culturais, e o papel da cultura nos projetos interamericanos, sejam promovidos pelos estadunidenses, seja pelos latino-americanos ou pelos que não tem um ponto de origem que possamos identificar com clareza (WEINSTEIN, 2013, p. 17).

A noção de pontos de contato também se torna importante, uma vez que é interessante ter clareza acerca do que consideraremos como uma relação de Alfredo Zitarrosa com os outros indivíduos, em sua trajetória. Para Weinstein (2013), pontos de contato não são necessariamente físicos nem geográficos, embora sejam facetas importantes dos “encontros” internacionais. Segundo a autora, os pontos de contato também podem ocorrer em comunidades de discurso, por exemplo, onde a correlação entre os países acontece no campo da cultura. E nesse tema da cultura, é preciso se desvincular da ideia de imperialismo cultural e observar através da circulação cultural, onde há constante reformulação das ideias, de propostas e de práticas culturais de um contexto para o outro.

Entrando em relação ao exílio é importante ressaltar que, segundo Maria Clara Reis (2015), trata-se de uma espécie de “castigo” ou “punição” fortemente inscrita há muito tempo na história humana, estando presente inclusive na obra Homérica Ulisses, em seu retorno à Ítaca. Ainda segundo a autora,

En su origen, la palabra exilio tiene en su etimología: ex solum, que significa salir del suelo, ser arrancado del lugar de origen. El exilio entonces es doble movimiento: lanzarse fuera, salir de a la vez que ser arrancado. De allí que la voz del exilio está fuertemente cargada por el dolor y el desgarro, de aquello que se desata abruptamente (CLARA REIS, 2015, p. 14).

A autora, a partir da análise de obras de Silvia Dutrénit Bielous, também nos traz a ideia de que as práticas criadas pelo exílio (redes de solidariedade, por exemplo) podem ser pensadas através da ideia de Comunidades Imaginadas, cunhada por Benedict Anderson (1993). Então:

Estas características señaladas por la investigación de Dutrénit, que refieren al exilio y las prácticas creadas en el exilio pueden ser pensadas desde el concepto de comunidad imaginada de Anderson (1993). Este concepto plantea que la nación puede seguir construyéndose fuera del territorio, a partir de sentidos compartidos, en la construcción y permanencia de lazos que preserven aspectos culturales e identitarios significativos para esa comunidad (CLARA REIS, 2015, p. 17).

Realizadas as ponderações iniciais, e já entrando no recorte temático, deve-se considerar que o exílio, na América Latina, ocorreu de maneira massiva a partir da segunda metade do século XX, sendo um tema que engloba uma ampla gama de países – Uruguai, Argentina, Brasil, Chile, por exemplo, produziram exilados ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980. Em geral, pode-se dizer que o processo de exílio é transnacional, no sentido de que o indivíduo exilado sai de um país em direção a outro – o país de acolhimento – e que muitas vezes esse movimento não se restringe a um só país, como no caso de Zitarrosa, que se exilou inicialmente na Argentina, depois na Espanha e, por fim, no México. Esse processo envolve uma ampla gama de questões, que dizem respeito desde as possibilidades financeiras do indivíduo que pretende se exilar até as possibilidades, em termos de relações internacionais, estabelecidas com os países de acolhida. De modo geral, em relação ao exílio uruguaio, é seguro pontuar a importância da embaixada mexicana em Montevideu, através da figura de Vicente Muñoz Arroyo, que foi fundamental ao possibilitar o êxodo uruguaio no contexto, rumo ao México. O próprio governo mexicano ofereceu asilo diplomático para indivíduos perseguidos pelas ditaduras do Cone Sul, muito embora tenha atuado em sua viabilização de maneira distinta, em relação a cada contexto nacional (CLARA REIS, 2015).

Nos aprofundando um pouco sobre essa importância, segundo estudo Silvia Dutrénit Bielous que consta no texto de Clara Reis (2015), o número de exilados na embaixada mexicana girou em torno de 400 pessoas, sendo essas justamente as que primeiro conseguiram o exílio no México, muito embora o exílio uruguaio no país tenha sido maior que isso. Ainda tomando como referência Clara Reis (2015), é interessante observar que a procura foi tamanha que não couberam todos os indivíduos na embaixada, fazendo com que Vicente Muniz Arroyo oferecesse sua residência oficial (localizada, segundo a autora, no bairro de Carrasco) para estadia de alguns dos solicitantes de asilo. O mesmo ocorreu com a Oficina Consular, localizada no Edificio Ciudadela, em um bairro chamado Ciudad Vieja.

Apesar de ocorrer de maneira massiva, ao olhar para os fluxos de exílio, é importante tomar o cuidado de compreender que cada indivíduo possui uma experiência distinta, ou seja, analisar a trajetória de maneira individual torna-se bastante importante para compreender o todo. Nesse sentido:

Los distintos abordajes y enfoques de la temática permiten arribar al consenso de que hablar de exilio no es hablar de una misma experiencia en todos los casos, sino que más bien cada exilio fue vivido y significado de una manera

singular por sus protagonistas, constituyendo una experiencia única. No obstante, los distintos estudios a propósito del exilio muestran el esfuerzo por construir algunas categorías o momentos en el exilio que permitan comprender la experiencia más allá de los casos particulares. Las distintas perspectivas históricas, políticas, sociológicas, aportan al tema y construyen un campo de problemas determinado, componiendo una narrativa determinada y universos de sentidos específicos para pensar el exilio (la pérdida, lo traumático, la adaptación y sus dificultades, entre otras) (CLARA REIS, 2015, p. 28-29).

Assim, o individual acaba por fortalecer a ideia de comunidade imaginada, uma vez que a memória é um lugar de subjetividade, mas também de construções sociais e coletivas, ou seja, um espaço de luta política. Essa visão fortalece a ideia de que os indivíduos exilados, oriundos da mesma região e que se viram na mesma situação se reuniriam, tanto para atuar ativamente para criação de um ambiente favorável ao seu retorno¹³ quanto para ajuda mútua frente à difícil situação que vivenciavam nesse momento.

No caso específico de nosso tema, é importante estabelecer que durante o processo de exílio, pode-se reconhecer uma espécie de comunidades transnacionais (CANALES CERÓN; ZLONISKI, 2000) nas quais, de modo geral, “[...] a través de la migración, se activarían diversos factores y procesos de articulación en el ámbito cultural, social y económico, entre comunidades e instituciones sociales distantes y separadas geográficamente” (p. 65), principalmente levando em consideração que a situação de exílio era o que unia todos os indivíduos em prol de um sofrimento, de uma dor comum, exílio este que se configura como emigração forçada por parte de sujeitos que sofreram ameaças de eliminação, agressão ou perda de liberdade. É importante situar os aspectos que caracterizam o exílio na tentativa de situá-lo dentro do espectro de possíveis tipos de emigração, que podem ocorrer pelos mais diversos motivos (CLARA REIS, 2015).

Um aspecto bastante dramático relacionado ao exílio diz respeito ao seu caráter emergencial, que faz com que os indivíduos precisem, rapidamente, optar pela fuga de um país que os coloca em risco, impossibilitando qualquer tipo de planejamento ou organização, seja ela financeira ou emocional. Nesse sentido, Clara Reis (2015) ressalta que “muchos exiliados viajaron sin documentación, en la clandestinidad, sin un destino claro y seguro, con la familia fragmentada, encontrando-se en el país de acogida y algunos debiendo esperar varios años para el reencuentro”. (p. 66) Essa circunstância foi particularmente agravada no caso de Zitarrosa, uma vez que o músico partiu para o exílio

¹³ A realização de festivais era fortemente dotada desse aspecto, como veremos ao longo do trabalho.

sem a sua família, estabelecendo mais uma camada para o sentido de “destierro” comum ao exilado.

Por fim, é importante pensar como se deu o fim do exílio e a volta dos exilados. Essa situação só pôde ser posta em prática a partir da promulgação da chamada Ley de Pacificación Nacional (Nº 15737¹⁴), realizada em 1985, e que permitiu a volta dos exilados ao país. Foi criada, nesse contexto e por força da lei, a chamada Comisión Nacional de Repatriación, cujo objetivo central era justamente atuar no recebimento dos exilados de volta ao país. Embora reconhecida pela lei, essa comissão não obteve recursos, inicialmente, obrigando-a a procurá-los no exterior, em órgãos que tradição no trabalho em relação à exilados/refugiados, como a Agência da ONU para Refugiados (ACNUR) ou países interessados em promover essa justiça social, como a Suécia, o Canadá ou até mesmo alguns da União Européia (CLARA REIS, 2015).

Os fundamentos principais dessa comissão eram o de fornecer assistência aduaneira, possibilitando que os exilados pudessem voltar com seus bens sem nenhum tipo de taxação/tributação, com exceção de veículos, além de fornecer assistência médica e educacional; a criação do “Programa de Vivienda”, que visava dar suporte financeiro e moradia e, por fim, o chamado “Programa reinserción laboral”, cujo objetivo central, como o próprio nome diz, era o de reinserir os exilados, que agora retornavam, no mercado de trabalho. (CLARA REIS, 2015)

Feito esse preâmbulo, ressalto que maiores detalhes envolvendo o processo do exílio pela população uruguaia, mas principalmente por Alfredo Zitarrosa, serão trabalhados ao longo do trabalho.

1.2. Estrutura da pesquisa

Em termos de estrutura, a obra é formada por três capítulos distintos. No primeiro, é feito um aprofundamento nas questões que envolvem a música de protesto no Uruguai e o papel de Zitarrosa nesse movimento, bem como a sua trajetória no exílio, pensando a correlação entre o micro e o macro, ou seja, de que forma a trajetória de Zitarrosa pode nos ajudar a entender a *nueva canción* e o exílio latino-americano da segunda metade do século XX.

¹⁴ Importante ressaltar que essa lei buscou promover anistia e libertação dos presos políticos, para além da abertura e criação de uma comissão especial para colaboração à repatriação dos exilados, que ficou conhecida como *Comisión Nacional de Repatriación*.

No segundo capítulo, abordo as relações do músico com os sujeitos em situação semelhante (músicos ou não) dos países pelos quais passou em seu exílio e sua participação nas chamadas redes de solidariedade que existiram, principalmente na Europa. A ideia é reconhecer as conexões formadas nesse contexto, com foco nas formas através das quais Zitarrosa buscou se articular para criar um movimento que pudesse atuar de modo favorável à sua volta, e denunciar o autoritarismo em curso no seu país de origem.

Já no terceiro e último capítulo, o objetivo é pensar a memória e o legado de Zitarrosa para a história do Uruguai, visando analisar as narrativas criadas acerca desse sujeito, ou seja, os aspectos de sua trajetória sujeitos ao esquecimento e os que são constantemente lembrados. Também analisei o papel desempenhado por Zitarrosa – e, por extensão, pelos outros exilados – no processo de transição democrática no país. Por fim, procurei pensar a atuação do músico no país, pós-exílio, com foco em suas atuações e os aspectos simbólicos que as envolveram.

2. CAPÍTULO 1: A CANÇÃO DE PROTESTO NO URUGUAI E A TRAJETÓRIA DE ALFREDO ZITARROSA

Para pensar a vida e a obra de Alfredo Zitarrosa, é fundamental trabalhar o contexto de consolidação de sua carreira, e os primeiros episódios que fundamentaram sua inclinação à música engajada, fatos ocorridos ao longo da década de 1960. Neste capítulo, apresento a trajetória do músico antes e depois do exílio, procurando situá-lo em tempos e espaços específicos que permitam que sua biografia e musicografia se conectem com os acontecimentos e mudanças que afetaram o campo cultural latino-americano nas décadas de 1960, 1970 e 1980. Nascido em Montevideu em 1936, Zitarrosa começou a trabalhar como locutor de rádio nos anos 1950, embora tenha entrado oficialmente na carreira musical apenas nos anos 1960. Antes de aprofundar a trajetória do músico na cena política e artística uruguaia dos anos 1960, 1970 e 1980, convém refletir sobre questões que os historiadores devem considerar ao trabalhar com biografias, como é o caso desta pesquisa.

2.1. Trajetórias e biografias no campo da História

Para pensar o uso das biografias para a História, inicio utilizando como fundamento teórico o texto *Usos da biografia*, escrito por Giovanni Levi (2006) e que está presente na obra *Usos e abusos da História Oral*, organizada por Marieta de Moraes Ferreira e Janaína Amado (2006).

O aspecto fundamental para pensar a biografia é compreender seu caráter narrativo, que muitas vezes abdica de acontecimentos históricos em função da exaltação ou falha em relação ao uso da memória, por parte do biografado. É necessário pensar, também, sobre a relação existente entre a história e a literatura, que nas biografias é fortemente presente. Nesse sentido,

Um primeiro aspecto significativo refere-se às relações entre história e narrativa. A biografia constitui na verdade o canal privilegiado através do qual os questionamentos e as técnicas peculiares da literatura se transmitem à historiografia. [...] Livre dos entraves documentais, a literatura comporta uma infinidade de modelos e esquemas biográficos que influenciaram amplamente os historiadores. Essa influência, em geral mais indireta do que direta, suscitou problemas, questões e esquemas psicológicos e comportamentais que puseram o historiador diante de obstáculos documentais muitas vezes intransponíveis: a propósito, por exemplo, dos atos e dos pensamentos da vida cotidiana, das dúvidas e das incertezas, do caráter fragmentário e dinâmico da identidade e dos momentos contraditórios de sua constituição (LEVI, 2006, p. 168-169).

Ou seja, exigências de historiadores e romancistas são distintas, mas se aproximam, principalmente com a chegada de novos tipos de fontes que possam trazer informações que possam corroborar com a elucidação de fatos, e que também podem trazer informações biográficas interessantes. Assim, cabe a reflexão:

Pode-se escrever a vida de um indivíduo? Essa questão, que levanta pontos importantes para a historiografia, geralmente se esvazia em meio a certas simplificações que tomam como pretexto a falta de fontes. Meu intento é mostrar que essa não é a única e nem mesmo a principal dificuldade. Em muitos casos, as distorções mais gritantes se devem ao fato de que nós, como historiadores, imaginamos que os atores históricos obedecem a um modelo de racionalidade anacrônico e limitado. Seguindo uma tradição biográfica estabelecida e a própria retórica de nossa disciplina, contentamo-nos com modelos que associam uma cronologia ordenada, uma personalidade coerente e estável, ações sem inércia e decisões sem incertezas (LEVI, 2006, p. 169).

Levi propõe uma interpretação da biografia que busque o caminho contrário do proposto por Pierre Bourdieu em sua obra – que, de modo geral, propõe que levemos em consideração a determinação do contexto sobre a biografia de cada indivíduo ao considerar o seu papel nas alterações do contexto e sua liberdade – seu livre-arbítrio – mediante as situações que lhe foram dadas. Nesse sentido, demonstrando esse tipo de proposição, Levi nos diz que:

De modo geral, os historiadores consideram pacífico que todo sistema normativo sofre transformações ao longo do tempo, mas que num dado momento ele se torna totalmente coerente, transparente e estável. Parece-me, ao contrário, que deveríamos indagar mais sobre a verdadeira amplitude da liberdade de escolha. Decerto essa liberdade não é absoluta: culturalmente e socialmente determinada, limitada, pacientemente conquistada, ela continua sendo no entanto uma liberdade consciente, que os interstícios inerentes aos sistemas gerais de normas deixam aos atores. Na verdade nenhum sistema normativo é suficientemente estruturado para eliminar qualquer possibilidade de escolha consciente, de manipulação, ou de interpretação das regras, de negociação. A meu ver, a biografia é por isso mesmo o campo ideal para verificar o caráter intersticial – e todavia importante – da liberdade de que dispõem os agentes e para observar como funcionam concretamente os sistemas normativos, que jamais estão isentos de contradições (2006, p. 179-180).

Outra autora que se debruça sobre o tema e traz reflexões interessantes é Mary Del Priore (2009) que ressalta que o uso de biografias para o estudo histórico tornou-se recorrente e relativamente aceito apenas na segunda metade do século XX. Essa circunstância se deve principalmente a novas formulações sobre as possibilidades de uso da biografia para o estudo histórico, cujo objetivo central era – e ainda é – superar a clássica “biografia linear”, que muitas vezes tinha como intuito reforçar ou até mesmo estabelecer uma imagem idealizada de algum indivíduo de importância histórica no contexto ao qual está conectado.

Ao contrário de Giovanni Levi, sobre o qual debatemos um pouco acima, que buscou em seus escritos novas propostas e metodologias de uso da biografia no contexto da pesquisa histórica, como forma de valorizar a individualidade e a chamada micro-história¹⁵, Marc Ferro, outro historiador que se ocupou a pensar sobre o uso da biografia para a História, se posicionou como um ferrenho crítico ao uso dessa ferramenta, uma vez que se encontrava inserido em uma corrente historiográfica que visava ressaltar a importância dos estudos das massas, em detrimento do estudo das individualidades. Em suma, a crítica à biografia vinha do fato de que, historicamente, esse gênero foi posto a serviço de ressaltar grandes feitos e muitas vezes distorcer acontecimentos históricos visando beneficiar sujeitos importantes, os seus biografados, principalmente ao longo do século XIX quando, em diversos locais do mundo, se procurava fortalecer narrativas de heróis nacionais, no contexto da consolidação da ideia de nação. Outro detalhe é que para se escrever uma biografia não há necessidade formação historiográfica, bastando ser um literato, situação que gera diversos embates, uma vez que o corpus teórico e o compromisso com a fonte, fundamentais para a produção de uma História de qualidade, não são aspectos presentes em obras literárias. Essa desconexão entre história e literatura foi um dos aspectos que, no final do século XIX, foi responsável por estabelecer um forte distanciamento entre a disciplina e o uso das biografias.

Apesar de todo esse embate, segundo Priore (2009), citando François Dosse, a biografia possui interessantes aspectos e que, de maneira séria, podem ser utilizados por historiadores para produção de boas obras, sendo um dos principais a possibilidade de captura da unidade pelo singular, ou seja, a possibilidade de estabelecimento de vínculos e correlações entre o micro e o macro, objetivo brilhantemente alcançado por Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes*, por exemplo. Nesse sentido,

A reabilitação da biografia histórica integrou as aquisições da história social e cultural, oferecendo aos diferentes atores históricos uma importância diferenciada, distinta, individual. Mas não se tratava mais de fazer, simplesmente, a história dos grandes nomes, em formato hagiográfico – quase uma vida de santo -, sem problemas, nem máculas. Mas de examinar os atores (ou o ator) célebres ou não, como testemunhas, como reflexos, como reveladores de uma época. A biografia não era mais a de um indivíduo isolado, mas a história de uma época vista através de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos. Ele ou eles não eram mais apresentados como heróis, na encruzilhada de fatos, mas como uma espécie de receptáculo de correntes de pensamento e de movimentos que a narrativa de suas vidas torna mais palatáveis. Deixando mais tangível a significação histórica geral de uma vida individual (PRIORE, 2009, p. 9).

¹⁵ Corrente de pensamento à qual esteve vinculado, ao lado de Carlo Ginzburg.

Então, foi a partir dessa premissa, e da ideia proposta por Giovanni Levi que estudei e analisei a biografia de Alfredo Zitarrosa, com enfoque no período do exílio e procurando contribuir para a compreensão dos movimentos de exilados ocorridos na segunda metade do século XX, a partir da América Latina. Para além de compreender o exílio, pretendo, tomando como base a biografia e a trajetória do músico, compreender elementos da própria história uruguaia, uma vez que até os dias atuais o artista encontra-se presente na memória do país. Ainda segundo Priore (2009)

O indivíduo não existe só. Ele só existe “numa rede de relações sociais diversificadas”. Na vida de um indivíduo, convergem fatos e forças sociais, assim como o indivíduo, suas ideias, representações e imaginário convergem para o contexto social ao qual ele pertence (p. 10).

Por fim, embora existam boas justificativas para tomar como ponto de partida a biografia, é necessário realizar algumas reflexões acerca da ética que deve guiar o historiador que mergulha na vida particular de um indivíduo, principalmente se considerarmos que, nesse caso, o sujeito – Alfredo Zitarrosa – morreu “recentemente”, e que sua história de vida ainda faz parte do imaginário de muitos uruguaios. Por ser um tema da história recente, é necessário enfatizar que sua família ainda se encontra viva, e que narrar sua trajetória encontra reverberações sociais diferentes das encontradas ao se estudar um indivíduo medieval, por exemplo.

Para pensar essas questões, utilizo o texto de Benito Bisso Schmidt intitulado Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética, publicado em 2014 e que, debatendo sobre a ética no estudo das biografias, foi de grande valia. Para iniciar, penso ser importante trazer uma citação que servirá como guia por esse caminho:

[...] quando um biógrafo “revela” fatos e facetas que, por motivos diversos, até então haviam sido ocultados pelo indivíduo biografado ou por seus descendentes, ele está cumprindo com o seu dever e fazendo o bem? Esta se tornou uma questão “quente” a partir da polêmica em torno do movimento “Procure saber”, o qual aglutinou, por um lado, biografados reais ou potenciais que defendiam o direito à intimidade e, em consequência, a proibição de biografias não autorizadas e, por outro, biógrafos (sobretudo jornalistas) e editoras que, em contraposição, advogavam o direito à livre expressão como fundamento ao direito de livre biografar (SCHMIDT, 2014, p. 127-128).

A biografia, como vimos, historicamente costumava servir como uma espécie de divulgação de um modelo moral voltado para a transmissão de valores dominantes, assim como a hagiografia¹⁶. Essa escolha, por parte dos biógrafos, denota certa tensão ética, uma vez que, buscando estabelecer esse modelo, o biógrafo certamente escolhe facetas

¹⁶ O nome que se dá ao estudo biográfico dos santos.

não tão exemplares da vida dos indivíduos para omitir, uma vez que as mesmas prejudicariam a narrativa. Nesse sentido, um historiador sério, que se pautar pelo corpus teórico e fundamentação através das fontes, necessariamente versará sobre fatos que pode comprovar e que envolvem aspectos da vida que nem sempre os biografados gostariam que viessem a público, o que evidentemente gera tensão. Um exemplo disso é que:

As hagiografias, embora versem sobre o miraculoso e o maravilhoso, pautando-se por uma lógica que não é a desse mundo, buscam efeitos práticos, com indicação de condutas modelares, delimitação do permitido e do proibido e construção de (ou, ao menos, buscando-se construir) uma obrigação em relação ao cumprimento das normas, na subjetividade dos fiéis (SCHMIDT, 2014, p. 128).

Então, é importante que o historiador tenha clareza de que é necessário analisar o acontecimento em função dos problemas de pesquisa e não o pensar como fatos que precisam ser revelados, à revelia de suas consequências. Assim, podemos afirmar que, mais importante do que revelar detalhes desconhecidos sobre a vida do personagem estudado, é compreender o sentido histórico de sua vida dentro do contexto. Então, é necessário:

Respeito pelo personagem biografado – no sentido de compreendê-lo em sua historicidade e não como uma celebridade a ser desnudada – e respeito pelas regras historicamente construídas do ofício de historiador: tais me parecem ser as premissas mais importantes dessa ética particular, aquela do profissional de História que se dedica a perscrutar os caminhos e descaminhos de uma vida (SCHMIDT, 2014, p. 142).

Para finalizar o debate sobre a questão da biografia, pode-se dizer que é necessário, sempre utilizando dos pressupostos metodológicos da História, examinar as diferentes facetas de personagens, e não apenas sua vida pública e feitos notáveis, muito embora fontes e documentos que nos tragam informações acerca de facetas que não são correspondentes à vida pública são de difícil acesso. Ainda, deve-se levar em conta o caráter de construção da biografia, ou seja, não é possível que a biografia signifique um “retrato definitivo” da vida do biografado. Todos esses aspectos foram considerados na apresentação da trajetória/biografia de Zitarrosa ao longo dessa obra.

2.2. Zitarrosa e a Nueva Canción Latinoamericana.

Para pensar a Nueva Canción Latinoamericana e o papel desempenhado por Zitarrosa nesse movimento, volto a discutir a escalada autoritária no Uruguai, que se dá em 1968, com a chegada de Jorge Pacheco Arco ao poder, circunstância que culminou

na eclosão da Ditadura Militar, em 1973, durante o governo de Juan María Bordaberry. Como características desses governos, e indicativo dos tempos que viriam, tivemos

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 autoritarismo (AGUIAR, 2008, p. 2).

A justificativa para o golpe foi a de barrar o movimento guerrilheiro e os movimentos sociais, vistos como subversivos. Nesse contexto, alguns artistas se mobilizaram para atuar contra esse tipo de ação, se envolvendo com movimentos sociais, militância em partidos políticos (como o caso de Zitarrosa na Frente Amplio), organizações sindicais etc. Obviamente, esse tipo de ação teve uma resposta, por parte do governo, que buscou nesses “alvos” a intensificação de suas práticas repressivas, circunstância que, no limite, os levaria ao exílio ou a prisão.

Um dos artificios recorrentemente utilizados foi a censura, realizada principalmente através do controle de suas apresentações na mídia televisiva ou radiofônica. Um exemplo desse tipo de ação se deu na noite do dia 30 de janeiro de 1969, durante uma apresentação da canção *A desalambrar*, de Daniel Viglietti, em um programa televisivo chamado Musicanto 69, do Canal 5 de Montevideu. O programa foi retirado do ar no meio da apresentação. No mesmo ano, em setembro, Viglietti viu seu programa radial, intitulado Nuevo Mundo, na rádio do SODRE (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) ser proibido, sob a justificativa de ser “politicamente subversivo” (GOMES, 2013, p. 98). No mesmo ano também foi proibida a difusão radial no SODRE de canções de Alfredo Zitarrosa e de Los Olimareños. No ano seguinte, a proibição foi expandida para outras rádios do país, como *El Espectador*, *Carve*, *La Voz del Aire* e *Montecarlo*. Toda essa circunstância dificultou inclusive a sobrevivência dos artistas, que se viram prejudicados nas tentativas de assinar contratos, gravar discos e promover apresentações no país, afetando diretamente sua renda.

Outro aspecto importante a ser levado em consideração no estudo desse período são os chamados “*allanamientos*”, como eram conhecidas as batidas policiais relâmpago na busca de militantes, que consistiam em invasões a domicílio sem mandados e consequente apreensão de materiais ali encontrados, como livros, panfletos, etc. Nessas batidas também eram realizados interrogatórios e prisões. Esses *allanamientos* ocorreram com bastante frequência nas chamadas “*vinerías*” ou “*peñas*”, ou seja, nos bares e sarais

– muitas vezes de propriedade de cantores – que promoviam apresentações e troca de ideias com o público. A justificativa era a da busca por Tupamaros, uma vez que a existência do “inimigo”, nesse caso os “subversivos” e os guerrilheiros é fundamental para a promoção desse tipo de prática, e estava baseada na ideia na Doutrina de Segurança Nacional e que fundamentava toda a sua ação na luta contra o chamado “inimigo interno”.

É nesse contexto que surge a chamada Música Popular Uruguaia ao longo da década de 1960, em um momento de crescente repressão social. Dadas as circunstâncias, a própria ideia de uma Música Popular Uruguaia é indissociável da vida política do país, uma vez que esse tipo específico de música possui forte conexão com as causas sociais, ou melhor, com a vida social e política do país, extrapolando assim as questões estéticas que normalmente são utilizadas para categorizar as canções. Nesse sentido:

Por lo tanto, la denominación Música Popular Uruguay, en mi opinión, no refiere a una estética musical en particular, sino a concepciones más profundas, totalmente integradas a la vida social y política del país. Es por este motivo que entiendo, bajo este rótulo de Música Popular Uruguay, un movimiento cultural, con sus aspectos sociales, políticos y, por supuesto, musicales (PICÚN, 2010, P. 33).

Seguindo esse raciocínio, podemos pensar a Música Popular Uruguaia¹⁷ como um dos movimentos inseridos na Nueva Canción Latinoamericana, uma vez que os músicos que o compõem também são dotados de diferentes aspectos culturais, sociais, políticos, para além dos musicais. Dessa maneira, defendo que a Nueva Canción Latinoamericana não se constitui como um único “movimento”, mas em um conjunto de movimentos, que tiveram facetas próprias em cada contexto nacional e, também, funcionou como uma reunião de pessoas com diversas ideias pautadas em interesses comuns, mas que não são institucionalizados, ou seja, não formam um unidade ou algum tipo de agrupamento institucional. O objetivo aqui é considerar os mais diversos aspectos desse movimento, com enfoque na música popular uruguaia, em seus aspectos contextuais, etapas de seu desenvolvimento e características estéticas.

¹⁷ Tomamos aqui essa terminologia, mas temos consciência de que, mesmo dentro dessa nomenclatura, há que se levar em consideração que haviam músicos com pensamentos e propostas musicais distintas, o que de certa forma dificulta a caracterização de um conjunto de artistas como pertencentes a uma única Música Popular Uruguaia.

Esses músicos foram muitas vezes cunhados como “folkloristas”, alcunha essa que foi rechaçada por muitos deles, que se entendiam de maneira menos restrita. No texto de Olga Picún (2010) aparece, inclusive, a seguinte fala de Zitarrosa¹⁸:

Una de las finalidades es deslindar debidamente nuestras responsabilidades respecto a eso que se llama “folklore”. Consideramos sencillamente que no somos folkloristas sino intérpretes populares. Que tan falso sería presentar como “folklóricas” nuestras canciones, como falsos son de terracota, los huacos y vasijas de imitación, los ponchos, los tejidos, los productos de artesanía popular contemporánea que se venden en cualquiera de nuestros países, si se los quiere presentar como auténticas piezas arqueológicas. Así pues, si muchas de nuestras canciones son imitativas de un estilo autóctono, si acuden a los giros y maneras de cantar tradicional, sumándose al caudal de las artes populares, no por eso hemos de llamarlas “folklóricas”, cuando en cambio, bien al contrario, como autores reivindicamos también el principio de la libertad de creación. En ese ejercicio de la creación, por añadidura, bien podemos violar los moldes tradicionales, variarlos, usarlos a nuestro antojo. El cantar es un trabajo en el tiempo, una actividad de absoluto presente, cuyo único objeto es la audición directa, cuyo destino es el público, el oyente. Y es en ese público donde hallaremos la ratificación o el desmentido de nuestro aserto, cuando seamos aceptados o rechazados (PICÚN, 2010, p. 39).

A música popular uruguaia é, na interpretação da autora, considerada uma música presente na intersecção entre música cultural e “música para baile”, ou música dançante, mais favorecida pela instituição do mercado. Utilizar o termo “comercial” não cabe, uma vez que qualquer canção é passível de ser comercializada.

Ainda no contexto da repressão e proibição, entre 1973 e 1976, os selos *Cantares del Mundo*, *Clave* e *Orfeo* editaram discos de Zitarrosa, lançados no Uruguai. Após isso, até o ano de 1984, nenhum disco do cantor foi lançado no país. A massificação da música popular uruguaia passa pelo processo de transição pós-ditadura, quando muitos concertos foram realizados em estádios, colaborando com esse processo. O estádio de futebol do clube Peñarol foi um dos que recebeu uma série de concertos de diversos músicos, inclusive concertos do próprio Zitarrosa, em seu retorno.

Ampliando nosso escopo, entrando na Nueva Canción Latinoamericana, movimento ao qual Zitarrosa esteve vinculado e que teve grande impacto não só em sua produção musical como na de toda a América Latina, considero importante que nos detenhamos sobre aspectos contextuais que envolvem processos mais amplos e que se desdobraram a partir da década de 1960, que buscam trazer novas concepções e estabelecer mudanças na consciência social coletiva, principalmente de jovens, e que tiveram faces significativas em países como os Estados Unidos, a França, a Espanha, o

¹⁸ Programa de concierto: “Cantares porque sí”, Teatro Odeón, Montevideo, 13 de noviembre de 1966. Citado en Erro, Alfredo Zitarrosa. Su historia casi oficial, [s/f], pp. 53-54.

Uruguai, a Argentina, o Brasil, entre outros. A ideia de revolução, por parte dos setores ligados à esquerda política, foi uma característica desse momento, em especial após o triunfo da Revolução Cubana. A força dessa ideia foi tão grande que passou a ser recorrentemente tema da política e da intelectualidade, de modo geral. A música, nesse contexto, possui um papel específico, e que foi levado a cabo por diversos cantores do período, entre eles os que se relacionavam com a Nueva Canción: o de propagar ideias políticas, projetos sociais e se estabelecer como um instrumento de crítica social e expressão de ideias. Esse é o centro da ideia de que a canção seria uma “arma da revolução” conforme haviam estabelecido os músicos presentes no *1º Encuentro de la Canción Protesta*, realizado em Cuba, no ano de 1967 (GOMES, 2016).

Um aspecto fundamental relacionado a esse movimento é seu caráter transnacional, ou seja, que abarcava músicos de diversos países distintos e que buscavam se aglutinar em prol de um objetivo comum. O exílio também pode ser visto como um fenômeno transnacional, uma vez que, nesse caso pelas circunstâncias extremas, também foi capaz de aglutinar músicos de países diferentes. Nesse sentido, para o historiador Caio de Souza Gomes (2016):

Os discos podem ser tomados, assim, como fonte e objeto pelo pesquisador. Mas no sentido da recuperação desses discursos de construção de identidades continentais compartilhadas, é fundamental que se cruze esse material discográfico com as informações de outros meios que tiveram papel crucial na articulação e divulgação desses projetos. Textos e manifestos escritos por artistas e intelectuais ligados aos movimentos de canção engajada, ou a imprensa, por meio da qual podemos levantar a promoção de encontros, intercâmbios, diálogos, tais como os festivais de canção e as turnês e viagens internacionais dos artistas, são também fontes fundamentais para reconstituirmos o complexo quadro de conexões transnacionais que definiu a produção musical engajada das décadas de 1960 e 1970 (p. 263).

Ainda no que diz respeito à Nueva Canción, Hirmarys Pérez Flores (2014) nos diz que:

En el transcurso de los años setenta los cantores vivieron el auge de su música con la producción de discografías fundamentales, la realización de encuentros, recitales, conciertos y festivales que fueran los escenarios en los cuales se propagaron los mensajes de lucha a través de composiciones que tocaran temas sensibles de la realidad latinoamericana. Encontramos, por una parte, discos que revalorizan las creaciones de poetas inspiradores de muchos de los movimientos de La Nueva Canción, como Antonio Machado, Rafael Alberti y Nicolás Guillén; por otro lado también destacan producciones en colectivo como Che Guevara, Encuentro de música latinoamericana por Casa de las Américas, Compañero Presidente y El canto de un pueblo, por mencionares algunas de tantas que se produjeron con la idea inspiradora de desarrollar un canto que fortaleciera el valor de la solidaridad entre los pueblos latinoamericanos, entonces se hablaba de un canto que luchaba en contra de la injusticia y de la represión (p. 17-18).

A autora, no parágrafo acima, nos traz importantes reflexões acerca da forte presença das obras coletivas e da participação de artistas latino-americanos de diversas nacionalidades, a pedra de toque dos movimentos, ou seja, a busca da criação de uma unidade do continente em função de ideais socialistas propagados pelas canções. No entanto, no transcurso dos mesmos anos 1970 que, como vimos, marcaram o auge da música e da produção, há também a explosão de movimentos autoritários no continente, que trouxeram consigo mudanças radicais na vida e na produção artística de todos, circunstância que os obrigou a repensar seu modo de expressar opiniões políticas através das canções. Segundo Pérez Flores (2014):

Es interesante pensar como la estética de la canción fue tomando herramientas como la metáfora y demás elementos de la lírica para que en sus canciones subsistiera un mensaje, sin ser precisamente vehementes y panfletarias. Estas características estilísticas quedan evidenciadas en las composiciones de los exponentes de la Bossa-nova como Chico Buarque con *Apesar de você* o en las discografías de trovadores como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés (p. 18).

O exemplo de Alfredo Zitarrosa é bastante elucidativo nesse sentido, à exemplo da letra de *Milonga de Contrapunto*¹⁹, na qual o músico realiza críticas abertas ao chamado Pachequismo e seus autoritarismos, e canções posteriores que tratam a questão do autoritarismo no país de maneira menos aberta (mas não tão metafórica como as canções de Chico Buarque, por exemplo), mas que ainda assim lhe renderam o exílio. Sobre o exílio, este significou, para os músicos dos movimentos, uma grande dispersão – embora muitos tenham mantido contato e se mantido ativos em eventos, festivais, reuniões, além de desempenhar uma participação política em seus países de asilo – que resultou, a partir da década de 1980, em certa divisão dos músicos, que passaram a atuar mais de maneira individual do que de maneira integrada, como preconizavam entre as décadas de 1960 e 1970. O impacto é profundo nos movimentos, uma vez que o mote central era justamente a ideia de uma atuação integrada, em prol de uma unidade latino-americana. Ainda segundo Pérez Flores (2014):

Este panorama supuso también la moderación del ímpetu de los cantores, por lo que sus creaciones luego presentaron una estética apoyada en el uso del subtexto, encontramos canciones con textos nuevos que demostraron el avance artístico de la canción, un ejemplo de ello es el disco de Quilapayún *La revolución y las estrellas*, hecho en Francia bajo la influencia filosófica de Roberto Matta. (p. 21)

¹⁹ Presente no álbum *Inédito*, da gravadora Ediciones MPU, lançado em 1971, período em que Zitarrosa se mantinha ativo na militância pela chamada Frente Amplio.

A partir da década de 1990, pode-se perceber um aprofundamento dessa dispersão, no que toca os músicos que criaram os movimentos, mas também pode-se perceber indícios de uma influência dos músicos em relação a um novo tipo de canção de protesto que se criou e se estabeleceu a partir de então e que, embora sejam dotados de diferentes ritmos (como o rap ou o hip-hop, por exemplo) possuem em sua essência a ideia de uma unidade latino-americana e de crítica social em relação às mazelas vividas pelo povo até os dias atuais.

Pérez Flores (2014) cita como exemplo a canção *Latinoamérica*, do grupo portorriquenho *Calle 13*, que traz em sua letra, para além da crítica social, a exaltação da união do continente, expressa também na escolha dos artistas participantes da gravação: Susana Baca, peruana, Totó la Momposina, colombiana e Maria Rita, brasileira. Segundo a autora:

La tendencia a la dispersión en la llamada canción comprometida se fue acentuando hacia los años noventa. Los cantautores se presentaban en giras latinoamericanas de forma individual, siendo considerados grandes figuras de la música, recibidos en sus diversas visitas en diferentes países con la cobertura de la prensa y la televisión, así lo evidencian las presentaciones de Joan Manuel Serrat, Mercedes Sosa, Silvio Rodríguez, Caetano Veloso y Facundo Cabral, entre otros. Otros se ligaron a la industria comercial del disco, como Soledad Bravo que grabó canciones en variados géneros musicales como la sala, el bolero y la ranchera, igual fueron los casos de Tania Libertad y Eugenia León. (PÉREZ FLORES, 2014, p. 21)

Voltando ao contexto geral da canção de protesto, Fabiola Velasco (2007) nos diz que “[...] los sesenta estuvieron marcados por la crítica a las instituciones, al modo de producción capitalista y, sobre todo, estuvieron signados por la reacción colectiva frente a un sistema sociopolítico considerado represivo” (p. 6). É nesse contexto de efervescência política que nos Estados Unidos, por exemplo, houve o fortalecimento do gênero conhecido como *rock'n roll*, em sua gênese de natureza contestatória e de crítica ao sistema político vigente. Nesse período surge também a *folk music*, representada principalmente por nomes como Bob Dylan e Joan Baez, cujo mote central era a crítica social, mesmo que, inicialmente, de maneira mais comedida. O crescimento desses movimentos fez com que os Estados Unidos se tornassem, no limite, um polo de irradiação de referências musicais que, em conexão com o contexto musical mundial, favorecem o surgimento de novos estilos – que muitas vezes uniam elementos do rock'n roll às características regionais. Essa aproximação com a canção estadunidense ocorria de formas muitas vezes distintas, seja para negar (caso dos músicos que buscavam, em

sua obra, exaltar a cultura nacional em contraponto ao dito imperialismo) ou para absorver influências e promover o crescimento da indústria fonográfica.

Na Europa, o Maio de 1968 e a Primavera de Praga, na Tchecoslováquia criam um ambiente de efervescência cultural e de contestação, favorecendo também o surgimento de canções com essa característica em comum. Segundo Velasco (2007), a Espanha também vivencia um processo de surgimento de novos estilos musicais com características militantes, conhecidos como Nueva Canción Catalana e Nueva Canción Castellana, há muitos músicos envolvidos, e que tiveram uma carreira significativa no que toca à produção de canções de protesto desses países. É nesse contexto que penso ser importante pensar a vida de Zitarrosa antes do exílio, para que possamos compreender melhor seu papel na Nueva Canción e os acontecimentos que culminaram em sua necessidade de se exilar.

2.3. Zitarrosa antes do exílio

No que diz respeito à Zitarrosa, trazer mais alguns detalhes relacionados ao seu início de carreira, como cantor. Segundo Pellegrino (1999), foi no outono de 1963, com 26 anos, que Zitarrosa inicia uma viagem, cujo intuito era passar por diversos países latino-americanos e terminar justamente em Cuba e que mudaria sua vida. O desejo de finalizar a viagem no pequeno país caribenho se justificava pelo interesse em conhecer a Revolução Cubana por dentro, uma vez que Zitarrosa já possuía fortes inclinações ideológicas à esquerda.

Nessa viagem, o primeiro país ao qual se dirigiu foi o Peru, na cidade de Lima, especificamente. No país, começou a trabalhar como periodista/radialista, trabalho que já exercia no Uruguai, na Rádio *El Espectador*. No Peru, iniciou seu trabalho para a revista *Oiga*, tendo publicado sua primeira nota em julho de 1963. O intuito de Zitarrosa era trabalhar para conseguir dinheiro e dar sequência em sua viagem à Cuba. (PELLEGRINO, 1999) Zitarrosa já cantava, nesse período, mas não profissionalmente. Inclusive, na obra de Pellegrino (1999) aparece uma anedota interessante, relacionada à família Kun, que hospedou Zitarrosa durante sua estadia no país. Segundo Carmen Navarra de Kun:

Los primeros días, Alfredo se alojó en casa. Pasábamos mucho tiempo juntos. El salía mucho con Jorge. Muy pronto consiguió trabajo y al terminar su tarea, volvía a casa y casi todas las noches cantaba... Yo, muchas veces, estaba

cansada y me iba a dormir, Jorge²⁰, en cambio, era un fanático, se quedaba hasta tarde cantando y escuchándolo (PELLEGRINO, 1999, p. 62).

Um segundo relato interessante, e que diz respeito a uma das primeiras apresentações de Zitarrosa publicamente em Lima, vem novamente de Carmen Navarra de Kun:

Con Jorge solíamos ir a un restaurante que era propiedad de Yamandú y Guazú Gamarra, dos uruguayos que cantaban y que por ese tiempo eran muy famosos en el Perú. Tenían mucho éxito con ese local, la gente iba a comer y ellos cantaban; estaba siempre lleno... Un día, Jorge fue a hablar con los Gamarra y les dijo: “La semana que viene vengo y gasto aquí gran parte de mi sueldo, pero con una condición: que dejan cantar a un compatriota de ustedes que hace poco que está en Lima”. Los Gamarra aceptaron y Jorge, entusiasmado, se lo fue a decir a Alfredo. ¡Para qué! Se enojó, discutimos, no quería saber nada; recién después de unos días lo convencimos... Una noche fuimos los tres, pedimos los platos más caros, un muy buen vino, hasta que creo que fue Yamandú quien se acercó y dijo: “Bueno, que pase a cantar”. Alfredo empezó a cantar y la gente quedó encandilada. Cuando terminó lo ovacionaron y pidieron que siguiera cantando. Inmediatamente, los Gamarra ocuparon el escenario, comenzaron a cantar y taparon los aplausos. No fueron muy solidarios, quizá pensaron que ese joven de voz grave les podría hacer sombra. Alfredo percibió eso y se amargó mucho. Vino a la mesa y dijo “vámonos”. No quiso esperar para cantar de nuevo. Estaba furioso, nos peleamos por el camino. Se quedó triste unos días... (PELLEGRINO, 1999, p. 63).

A primeira apresentação de Zitarrosa como cantor profissional é alvo de certo mistério, pois existem distintas fontes que indicam diferentes datas. Segundo Pellegrino (1999), sobre essa questão:

El relevamiento hecho hasta ese entonces conducía a una gran confusión: notas periodísticas que indicaban que su debut había sido en el año 1961; otras que hablaban del año 1962; el mismo Zitarrosa mencionaba, en entrevistas, al año 1963; y en algunas notas aparecía también, como si esta disparidad fuera poca, el año 1964 como el de su debut profesional (PELLEGRINO, 1999, p. 66).

Até hoje essa questão é alvo de dúvidas, mas a data que aparece com mais recorrência em biografias, textos jornalísticos e/ou acadêmicos é o ano de 1963. De modo geral, pode-se dizer que nos primeiros 6 meses de estadia de Zitarrosa em Lima, seu trabalho foi majoritariamente como periodista, principalmente na já citada revista *Oiga* e no semanário *7 Días del Perú y del Mundo*, bem como alguns comerciais para rádios locais.

Apesar de ter acumulado alguns trabalhos, Zitarrosa, nesse primeiro momento, não conseguiu êxito em acumular dinheiro para sua viagem a Cuba. A situação era complicada, a falta de dinheiro era grande, até que, segundo Pellegrino (1999), replicando as palavras do próprio Zitarrosa:

²⁰ Jorge Gyuri Kun, marido de Carmen Navarra de Kun.

En esos duros momentos, apareció César Durand (un peruano que conocí al poco tiempo de llegar a Lima) quien, al oírme cantar, me publicitó – prácticamente sin mi consentimiento – como cantor en el Canal 13 Panamericana de Lima, en donde cobré 50 dólares por mi actuación. Recuerdo que, en esa época, yo siempre andaba con mi guitarra y mi máquina de escribir (PELLEGRINO, 1999, p. 71).

César Durand, junto a Luis Macchi (outro publicitário peruano) acabaram por se tornar os mentores da estreia profissional de Zitarrosa. A primeira apresentação profissional veio, então, em um programa de televisão chamado “*El Show de Tulio*”, programa humorístico conduzido pelo apresentador Tulio Loza, e que contava com apresentações musicais que apareciam no meio das duas principais esquetes do programa, e foi justamente nesse meio que Zitarrosa se apresentou. Apesar disso, pode-se dizer que as apresentações de Zitarrosa não tiveram grande repercussão no Peru, uma vez que a população não se interessou, de imediato, pelo estilo de música praticado por ele. A pequena repercussão se deu através de algumas notas em jornais locais, que descreviam o evento e citavam Zitarrosa como “poeta uruguayo” (PELLEGRINO, 1999).

O segundo país para o qual Zitarrosa viajou foi a Bolívia, já no final de março de 1964, no que seria sua primeira estadia no país, ao qual retornaria posteriormente, no mesmo ano. A premissa inicial da viagem era a participação em um congresso de escritores realizado em Arequipa e, após o fim desse evento, voltar a Montevideu. Na Bolívia, Zitarrosa, sem dinheiro, se hospedou na casa de um amigo conhecido como Javier Pita Romero, el “*Gallego*”. Segundo o próprio Zitarrosa, em entrevista concedida a um periódico e que consta no livro de Pellegrino (1999):

En La Paz estuve aproximadamente un mes – recordó -. Trabajé en Radio Altiplano, donde se grabó un ciclo en el que volví a cantar pero que, finalmente, pasaron por tandas, porque yo me tenía que volver. Me acuerdo de que cuando fui a cobrar, el responsable de la radio, un tipo muy simpático, me dijo que no tenía dinero y me terminó pagando con una colección muy buena de revistas de literatura. Finalmente, y gracias a la ayuda del cónsul uruguayo, pude regresar al Uruguay (PELLEGRINO, 1999, p. 78-79).

Após esse pequeno período no país, menos de um mês, Zitarrosa volta ao Uruguai, passa alguns poucos dias e segue novamente para Lima, onde ficou mais três meses, antes de voltar, novamente, a La Paz. A ideia de viajar a Cuba estava cada vez mais distante. Sobre a segunda passagem de Zitarrosa em La Paz, Adalita Roca, esposa de *Gallego*, diz:

La primera vez que llegó fue a ubicar a mi marido a Radio Altiplano, él sabía que Javier trabajaba allí. La segunda vez ya conocía dónde vivíamos así que vino directamente a la casa. Me acuerdo de que le comentó a Javier que le habían robado un bolso con la máquina de escribir y casi toda la plata. Nos comentó también que en Perú había actuado en televisión y nos expuso sus

deseos de seguir cantando y componiendo canciones (PELLEGRINO, 1999, p. 82).

Essa segunda estadia é mais relevante, uma vez que conta com mais desdobramentos em seu desenvolvimento intelectual, tanto no que diz respeito a escrita, quanto ao violão. Zitarrosa, inclusive, participou de alguns programas de artistas novatos, aos quais teve acesso a partir da figura de *Gallego*, que conhecia boa parte da imprensa da região, e que colaborou com sua carreira. Após essas pequenas apresentações e algumas viagens pelo interior do país, junto a seus amigos periodistas, Zitarrosa se vê sem dinheiro e sem trabalho, circunstância que o faz voltar a Montevidéo, dessa vez por mais tempo.

Zitarrosa regressa, então, adquirindo logo de cara um trabalho como locutor no chamado *Canal 4* de Montevidéo, e também nas radios *Sarandí* e *Centenario* (motivado pelo dinheiro, uma vez que se encontrava em situação precária). O interesse de Zitarrosa, nesse momento, já estava totalmente voltado à poesia e a canção e, nesse intuito, se aproximou de Daniel Viglietti, outro nome de peso na história da música popular uruguaia. Viglietti, em entrevista à Guillermo Pellegrino (1999), nos diz que:

A Alfredo lo conocí por esa época, no recuerdo exactamente el año. Fue un día en que yo estaba trabajando como locutor en el SODRE, la radio oficial. El vino para consultarme sobre profesores de guitarra tenía interés en aprender a tocar. Yo le sugerí al maestro Atilio Rapat. Nunca supe si lo vio... Luego de conocernos, y de vez en cuando, nos encontrábamos junto a amigos comunes como el escritor Juan Capagorry, el violinista “Becho” Eizmendi, la bailarina Mari Minetti, y en alguna ocasión con Eduardo Galeano. También solíamos encontrarnos en algunas actuaciones, en festivales y en todo ese tipo de actividades. ¿Cómo fue mi relación con él? Nuestra relación fue siempre fraterna, como lo ha sido en general el vínculo entre los diferentes colegas de la música popular uruguaya de esa época. (PELLEGRINO, 1999, p. 85)

Foi nesse contexto que, através da figura de Luis Américo Rodríguez, proprietário do selo *Tonal*, gravou seu primeiro disco, o *El Canto de Zitarrosa*. Esse primeiro álbum teve grande repercussão no Uruguai, diferente de sua apresentação no Peru. A canção *Milonga para una niña* foi a de maior sucesso, e fez com que Zitarrosa passasse a figurar como um reconhecido cantor popular uruguaio. A difusão da canção nas rádios montevidéanas foi grande, em especial por conta da relação que Zitarrosa tinha com diversos radialistas da cidade, por já ter sido um deles. Com o sucesso, já em 1966, gravou seu segundo disco, o *Canta Zitarrosa*.

Sua primeira apresentação oficial, ao vivo, no Uruguai, ocorreu em dezembro de 1965, durante o chamado *Gran Festival de Folklore del Uruguay*, organizado e transmitido pelo *Canal 5* de Montevidéo. Na sequência, Zitarrosa se apresentou na

Argentina, logo em janeiro, em um evento chamado *Festival de Folklore de Cosquín*, o qual contou com a participação de músicos como Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Mercedes Sosa, Jorge Cafrune, entre outros (PELLEGRINO, 1999, p. 92). Interessante observar como, nessa apresentação, Zitarrosa esteve ao lado de importantes membros da *Nueva Canción* da Argentina. Ao longo dos anos seguintes, Zitarrosa realizou diversas apresentações, tanto no Uruguai quanto na Argentina.

É nesse contexto, de grande sucesso e reconhecimento em relação à sua produção musical, que chega finalmente a hora de viajar à Cuba, em 1967. Zitarrosa viajou ao país em um avião fretado pelo governo cubano e que levava toda a delegação uruguaia, composta por diversos artistas e intelectuais, com o objetivo de participar do Primer Encuentro de la Canción Protesta. Ao chegar no país, Zitarrosa se apresentou em diversos locais, participando então do “Festival Internacional de la Canción Protesta junto a los uruguayos Daniel Viglietti, Los Olimareños, Aníbal Sampayo, Yamandú Palacios, Carlos Molina y Marcos Velásquez” (PELLEGRINO, 1999, p. 102).

Segundo Daniel Viglietti, falando sobre o Festival, em trecho de entrevista presente na obra de Pellegrino (1999):

Tengo un muy claro recuerdo de aquel Primer Encuentro de la Canción Protesta realizado en 1967, en Cuba. Alfredo y yo formamos parte de una delegación uruguayaya que creo fue la más numerosa del festival. En aquella experiencia, que también debe haber sido inolvidable para él, cantamos en varias partes: en La Habana, en teatros; en el interior, en Minas de Frío frente a miles de estudiantes becados, entre otras presentaciones. (PELLEGRINO, 1999, p. 102)

Após essa viagem a Cuba, Zitarrosa seguiu para a Europa, passando por Paris, e Espanha, país pelo qual nutria grande interesse, focado principalmente na língua, uma vez que o músico considerava o país como representante da “*lengua madre*”, sobre a qual se debruçava para escrever suas canções e poemas. Adquiriu na Espanha um novo violão, mas também diversos conhecimentos e experiências que o marcariam para o resto de sua vida. Ao voltar para o Uruguai, Zitarrosa concede uma entrevista, que está presente na obra de Guillermo Pellegrino, sobre seus objetivos de então:

Estoy por editar un libro con Blankito y Enrique Fernández. Son poemas que tengo archivados desde años: “Del Pensar”, “De los peces”, y al final del libro pienso poner poemas nuevos, escritos especialmente para esta ocasión. El título de este libro podría ser *Positivo-Negativo*, o algo por el estilo. Pero, además, tengo otros proyectos: instalar una vinería con canto y baile, por acá, en Pocitos, pero todavía nos faltan 300.000 pesos. Pero incluso hasta el nombre ya le pusimos: se llamará La Claraboya Amarilla (PELLEGRINO, 1999, p. 103).

A partir desse período, então no Uruguai, Zitarrosa passou a manter seu foco em sua efêmera jornada empresarial, quando abriu um estabelecimento chamado *La Claraboya Amarilla*, uma espécie de restaurante que oferecia, entre suas atrações, apresentações de diversos músicos uruguaios. Inaugurado no dia 26 de julho de 1968, “en la calle 21 de Setiembre 2897” (PELLEGRINO, 1999, p. 107), esse local tinha como princípio fomentar a cultura musical da região. Zitarrosa abriu esse empreendimento tendo como sócios Jorge Durán e Hugo Cavalière, seus amigos. Segundo Pellegrino (1999):

La Claraboya era un restaurante en el que había un excelente nivel de cocina, una gran parrilla al fondo, velas en las mesas, sillas rústicas, un decorado muy cuidado y un pequeño escenario. Por allí pasaban muchos artistas, a veces más de treinta por noche. En ese local, actuaron cantantes de diferentes géneros e de las más diversas extracciones: desde Los Fronterizos hasta dos jóvenes muy talentosos: Rubén Rada y Eduardo Mateo. Estas presentaciones, en general, gustaron al público y sirvieron, además, para demostrar el carácter ecléctico de La Claraboya Amarilla, donde también se leían poemas o había sketches de humor (p. 107).

Por ocasião da má administração, o empreendimento durou menos de um ano, legando a Zitarrosa uma grande quantidade de dívidas, as quais foram quitadas ao longo dos anos seguintes (PELLEGRINO, 1999). O restaurante contou com a apresentação de diversos artistas cujas canções possuíam versos de protesto, circunstância que fez com que o estabelecimento passasse a sofrer críticas, inicialmente da imprensa local e, posteriormente, do próprio governo de Jorge Pacheco Aréco. Para ilustrar essa questão, segundo Pellegrino (1999), no dia 22 de fevereiro de 1969, o jornal *El Día*, que circulava em Montevidéu, publicou uma nota intitulada “folklore o política?” e que dizia o seguinte:

...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 visitaran 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 la ha ratificado, por cuanto hemos elogiado muchas veces a los artistas 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 (p. 151-152).

Como pudemos ver, o tom de crítica e censura ao local, pelo fato de que supostamente haviam apresentações apenas de artistas com afinidade relacionada à esquerda política, é bastante forte. O estabelecimento chega a ser descrito como uma

“sucursal guevarista”, expressão que demonstra a reveberação da Revolução Cubana no imaginário da população latino-americana do período.

O clima de autoritarismo no país era crescente, fazendo com que a censura não fosse restrita a Zitarrosa e seu estabelecimento. Podemos citar como exemplo o já citado caso de censura ocorrido com Daniel Viglietti (PELLEGRINO, 1999; GOMES, 2013). Essas ações de censura se escalaram no país e culminaram na publicação de uma Resolução, por parte do Ministro da Cultura Federico García Capurro, que proibia a difusão pela radio nacional de alguns artistas, entre eles Zitarrosa. Essa proibição, nos anos seguintes, se estenderia a outras rádios nacionais e também vetaria a venda de discos. Muito embora a maior parte da crítica tenha sido oriunda do governo, Zitarrosa também sofreu críticas por parte da esquerda, que o criticava por ter se aventurado como empresário no *La Claraboya Amarilla*.

Nesse contexto, Zitarrosa passou a entender, cada vez mais, que seria necessário envolver-se com a política, utilizando-a como instrumento de luta, assim como a sua música. Foi assim que decidiu se vincular à *Frente Amplio*, coalizão política que em 1971 disputaria da eleição e que o músico planejava ajudar a se eleger. Passou a participar, com frequência, dos comícios organizados pela coalização, bem como a fazer campanha política aberta para os frenteamplistas. Em carta enviada para seu amigo peruano César Calvo, e que está presente na obra de Pellegrino (1999) Zitarrosa dizia, em 12 de novembro de 1971:

Ahora estoy tapado de compromisos, cantando para el Frente Amplio (algo así como la Unión Popular chilena) en vísperas de elecciones nacionales. No te imaginas el clima que se vive en este país. ¡Podemos entrar al socialismo dentro de poco, Pata! Depende de nuestro pueblo, y los cantores estamos poniendo el hombro a muerte... (p. 163).

Após esse período militando pela *Frente Amplio*, Zitarrosa se filiou ao Partido Comunista Uruguaio, e intensificou as características políticas de suas produções musicais, apesar de ter passado a produzir com menos frequência, considerando que “por ahora no me queda tiempo para componer canciones” (PELLEGRINO, 1999, p. 164), justificando a falta de tempo justamente pelo fato de que a militância diária lhe tomava boa parte do tempo. Canções como *Milonga de Contrapunto* e *Diez décimas de autocritica* se tornaram emblemáticas na Campanha, que levava como um de seus slogans a frase “En el Uruguay del Frente Amplio, Zitarrosa canta” (PELLEGRINO, 1999, p. 164).

Esse período, para além da militância política, foi marcado por tensões relacionadas aos selos que produziam seus álbuns, como o selo *Orfeo*, que chegou a ameaçar deixar de editar suas produções em função de seu envolvimento político explícito. Apesar disso, Zitarrosa nunca voltou atrás, mesmo que isso significasse um risco de romper com os selos, circunstância que afetaria sua carreira. Apesar das tensões, talvez por Zitarrosa ser um dos principais músicos uruguaios do período, e que certamente tinha muitos discos vendidos, os selos voltaram atrás, e não levaram, ao menos não nesse contexto, o rompimento adiante.

Mais adiante, com a derrota da *Frente Amplio* nas eleições de 1971, a situação para Zitarrosa (e também para os outros cantores identificados com a esquerda) se torna problemática. Sobre isso, Zitarrosa nos diz, em entrevista concedida à Revista *Siete Días*, de Buenos Aires, em janeiro de 1984 que:

Como profesional del canto, mis dificultades comienzan concretamente al día siguiente de las elecciones de noviembre de 1971, cuando fue electo el candidato del Partido Colorado, que representaba los intereses de la oligarquía nacional uruguaya, de los grandes latifundios y de los grandes monopolios. No bien subió (Juan María) Bordaberry – automáticamente -, quedé prohibido en el Uruguay... (PELLEGRINO, 1999, p. 165).

Foi a partir de então que a quantidade de apresentações de Zitarrosa caiu drasticamente no país, fazendo com que a grande maioria das apresentações se dessem em outros países sul-americanos, como na Argentina, por exemplo. Nos anos seguintes, as restrições iriam recrudescer ainda mais, e culminariam em seu exílio.

As viagens realizadas a outros países, com o objetivo de se apresentar, foram de grande importância para a faceta uruguiaia da *Nueva Canción*, uma vez que a grande maioria das apresentações eram festivais dos quais participavam uma ampla gama de músicos dos movimentos. A exemplo disso temos o chamado *Primer Festival Internacional de la Canción Popular y Amistad*, realizado no Estadio Chile, de Santiago e o Fortín Prat, de Valparaíso (PELLEGRINO, 1999, p. 179). Os eventos, de modo geral, para além de servir à conexão entre os músicos da *Nueva Canción*, muitas vezes eram palco para exposição dos problemas políticos vividos pelos países. De modo geral, pode-se dizer que, por estar proibido no Uruguai, a produção musical de Zitarrosa se deu, nesses anos que precederam seu exílio, majoritariamente na Argentina.

A situação de sua estadia no Uruguai passa a ficar complicada quando Zitarrosa começa a se deparar com pichações em sua casa que diziam: “¡Que se vaya Zitarrosa!”,

entre outras frases que desejavam sua saída, ou até mesmo o ameaçavam. Sobre essa questão, Zitarrosa diz, em entrevista concedida ao jornal diário *El Mundo*, de Buenos Aires, no dia 31 de outubro de 1973:

Hay una razón de militancia que me impide hacerlo. En un principio opté por cambiar de casa con frecuencia, pero luego entendí que era una actitud equivocada. Decidí quedarme en un solo sitio y afrontar la realidad con el mismo peligro y tal vez menos riesgos que mis compatriotas obreros, sindicalistas, estudiantes y luchadores. Hay quienes me llaman cantante comprometido. Canto compongo lo que siento. Soy un militante y nunca lo he negado. Me duele el Uruguay y perdónenme que parafrasee un dicho que no es mío: siento como propia la prisión de ese gran artista que el Aníbal Sampayo y la persecución que sufre Daniel Viglietti. No puedo abandonar mi patria. Es mi lugar de lucha, aunque mis escenarios de trabajo tengan otros límites. Es lo menos que puedo hacer por mis paisanos y por mí mismo. Para no sentirme avergonzado... (PELLEGRINO, 1999, p. 184-185).

Podemos ver então a denúncia das perseguições que Zitarrosa e outros músicos uruguaios vinham sofrendo, nas mãos do governo da ocasião. Viglietti chegou a ser detido pelo governo, gerando inclusive comoção internacional. Zitarrosa também foi detido e teve sua casa revistada pela polícia, à procura de provas de seu envolvimento com movimentos esquerdistas. Foi nesse contexto, após uma escalada de perseguições, que Zitarrosa se exilou, no ano de 1976.

Por último, é necessário ressaltar que, para além da faceta compositora, poeta, intérprete e empresária de Zitarrosa, temos que considerar, também, seu trabalho dedicado aos meios de comunicação, como jornalista, ao qual se dedicou por vários anos, em diferentes locais. O primeiro trabalho de relevância de Zitarrosa nesse ramo foi realizado no chamado Semanário *Marcha*²¹, entre os meses de maio de 1965 e junho de 1966 (PELLEGRINO, 1999). Trabalhou também em outros periódicos, como o *Cosquín* e o *Lucha Libertaria*. Nesse período, realizou uma série de entrevistas com personalidades importantes da vida cultural e política da região como Juan Carlos Onetti e Atahualpa Yupanqui, bem como escreveu artigos de opinião.

Zitarrosa trabalhou ao lado de intelectuais como Carlos Quijano, Eduardo Galeano, Blankito, Hugo Alfaro, Ángel Rama e Carlos María Gutiérrez, “uno de los pocos periodistas que llegó a entrevistar al Che Guevara en plena Sierra Maestra, en febrero de 1958” (PELLEGRINO, 1999, p. 122). O trabalho de Zitarrosa no semanário foi bastante reconhecido na mídia uruguaia, que com frequência publicava textos sobre suas entrevistas e seus escritos.

²¹ Importante semanario uruguaio, de propriedade de Carlos Quijano.

Ao longo da trajetória de Zitarrosa, deve-se denotar a fluidez de suas atuações como entrevistador e como entrevistado, após ter se tornado um importante músico uruguaio. Sobre esse aspecto, Pellegrino (1999) nos traz uma interessante reflexão:

Algunos años después de realizar estos trabajos en *Marcha*, el afamado cantor Alfredo Zitarrosa, conocedor del oficio periodístico, era un personaje “jugoso” para entrevistar. No era de los que callaban, ni tampoco de los que tenían actitudes obsecuentes con los periodistas. Así lo percibió Antonio Mercader, el periodista de la revista argentina *Siete Días*, quien remarcó esa característica en parte del copete del reportaje que le hizo para ese medio: “...El máximo trovador uruguayo demostró en su diálogo con *Siete Días* que carece de los tics que atormentan a sus pares. Serio, concentrado, polémico, ejercita el canto popular como un oficio que excede el ámbito musical: “Quiero interpretar a mi país y a mi generación” (p. 130).

Já nesse momento apareciam características que posteriormente seriam retratadas com recorrência pela mídia, ao se referir ao músico: concentrado, sério, reconhecido por seus paletós e semblante decoroso durante as apresentações.

Um outro aspecto apareceu em um texto publicado no jornal diário *El País*, e diz respeito ao fato de Zitarrosa ser proprietário de um Jaguar que, nas páginas do jornal, apareceu como “un auto algo excéntrico que él poseía en esa época”, em uma matéria cujo título era “Por qué Zitarrosa no vende el Jaguar (un auto algo excéntrico que él poseía en esa época) para darle leche a los niños” (PELLEGRINO, 1999, p. 132). Sobre esse texto, Zitarrosa respondeu:

Me hicieron ese chiste en el diario *El País* y lo increíble fue que, en ese mismo diario, yo había puesto un aviso para venderlo. El Jaguar se lo compré a un comisario de policía caminera en la época de La Claraboya Amarilla ya que necesitaba un auto para trasladarme todas las semanas a Punta del Este... Me lo vendió el régimen, es una droga, un material obsoleto del imperialismo británico. Pero es un auto muy bello, parece una mariposa... En cuanto a este tema de la estética, tengo que decir que antes, para mí, primero estaba lo bello y después lo justo; ahora no estoy tan seguro, creo que para que algo sea bello primero tiene que ser justo (PELLEGRINO, 1999, p. 132).

A reação a esse texto, por parte de Zitarrosa, foi um tanto quanto inusitada, colocando o automóvel como um objeto, um resquício do imperialismo britânico. Pellegrino (1999) levanta a hipótese de que, para Zitarrosa, tendo em conta sua infância desprovida de bens materiais, o veículo era como um “juguete”, um brinquedo que, quando adulto, ao adquirir certa prosperidade financeira, se tornou um objeto de desejo. Esse texto, inclusive, suscitou uma série de outras reflexões por parte de Zitarrosa em outras entrevistas, nas quais buscou tratar do fato de que, para ele, homens de esquerda eram julgados por terem bens materiais que fugissem ao comum. Certa vez, ao conceder

entrevista para a *Cine Radio Actualidad*, de Montevideu, em abril de 1970, Zitarrosa disse o seguinte:

Soy mi problema y a veces me convierto en un problema para los demás... para mucha gente. Creo tener un único mérito y es el de ser muy honesto... Canto mal, toco peor la guitarra, pero lo hago a conciencia... quizás está ahí radicada la razón de mi éxito. Y cuando hablo de éxito me refiero a la importante venta de mis discos en estos cinco años... Sin embargo, vivo en una casa alquilada, tengo mi coche prendado y también los derechos de autor prendados (PELLEGRINO, 1999, p. 132-133).

Como periodista Zitarrosa trabalhou inclusive em seu exílio no México. Segundo Pellegrino (1999), no dia 14 de novembro de 1982, escrevendo para o periódico *Prensa Latina*, Zitarrosa teceu comentários sobre a *Nueva Canción* no Uruguai, dizendo que “Toda canción ha sido nueva alguna vez: no estoy de acuerdo con eso de la “Nueva Canción”. Es como si se nos negara la posibilidad de permanecer...”. Ainda sobre o tema:

Sin caer en un error grosero, se puede afirmar que mientras Daniel Viglietti llegaba fluidamente a los sectores universitarios y estudiantiles en general, Los Olimareños dialogaban sin esfuerzo con el campesinado y yo, tal vez, hallaba la mejor respuesta entre los asalariados urbanos. Tanto Daniel, como Los Olimareños y yo, aunque por separado y desde diferentes posiciones, contribuimos (por cierto, junto con otros muchos compañeros y colegas) a la sindicalización de los trabajadores de la cultura. (Es obligatorio mencionar aquí al que más trabajó para eso, sindical y políticamente: Yamandú Palacios). La de los cantantes fue precisamente la última agremiación que se incorporó a la Convención Nacional antes del golpe de Estado de 1973... Estas notas habían sido escritas originalmente con seudónimo. En la emergencia de tener que firmarlas, y para no omitir la necesaria mención de mi protagonismo, ni modificar nada, se me hace necesario intercalar una autocrítica contextual... (PELLEGRINO, 1999, p. 137-138).

O trecho acima nos dá indícios do tipo de público que cada um dos principais representantes da música popular alcançava. Zitarrosa, em suas canções, sempre teve certa identificação com os trabalhadores, os assalariados urbanos, questão que talvez explique sua maior circulação, do ponto de vista do próprio músico, nesse meio. A menção à chamada “sindicalización de los trabajadores de la cultura” também é interessante e demonstra, mais uma vez, a conexão de Zitarrosa com o trabalhador assalariado urbano, atuando na sindicalização inclusive dos músicos.

O músico também trabalhou para o jornal *Excelsior*, mexicano, escrevendo textos diversos, focados principalmente na situação política da América Latina, fazendo viagens como a da Nicarágua, para entrevistar sandinistas, entre outras tarefas. Uma das realizações mais interessantes de Zitarrosa em solo mexicano foi a condução de um programa chamado *Casi en Privado*, veiculado na *Radio Educación*, que circulava nos

domingos entre as 19h e 20h, e que consistia em entrevistas à músicos, poetas, escritores e pensadores, discutindo temas que giravam em torno da cultura, em especial da música.

De modo geral, sobre o lado periodista de Zitarrosa, pode-se dizer que foi de grande importância, tanto do ponto de vista da relevância social, quanto de sua formação profissional, uma vez que é possível reconhecer a afinidade dos temas em todos os trabalhos desenvolvidos por ele, seja na mídia impressa, seja na poesia ou na música. Finalizando as reflexões sobre essa faceta de sua carreira, trago um trecho de entrevista concedida por Zitarrosa à Daniel Viglietti²², para o semanário *Marcha*, no dia 3 de dezembro de 1971, intitulada *Zitarrosa de verdad*:

La revolución es imposible sin el pueblo. Y a partir de ahí, todo cantor que se precie o se jacte o simplemente merezca llamarse popular tiene que estar muy atento a lo que el pueblo nos exige, a lo que la gente está esperando de nosotros. Y hay artistas, como puedo ser yo, que están directamente comprometidos con el pueblo. Soy popular. ¿Por qué? Por casualidad. No tengo ningún mérito aparte del que pueda tener cualquier cantor de boliche, ninguno. Ni siquiera toco la guitarra. Pero estoy muy atento a la gente. Yo siento lo que la gente siente (PELLEGRINO, 1999, p. 148).

O trecho de entrevista acima revela a maneira como Zitarrosa enxergava o papel do músico popular, e de que maneira devia levar a cabo sua produção.

2.4. O 1º Encuentro de la Canción Protesta e a participação de Alfredo Zitarrosa.

Feito esse preâmbulo, dedicaremos um trecho do trabalho para pensar o papel do *I Encuentro Internacional de la Canción Protesta*, organizado pela Casa de las Américas de Cuba e a participação de Zitarrosa. Início, então, com uma fala do próprio Fidel Castro, presente na *Revista Casa de las Américas*, que nos dá pistas acerca da importância do evento:

El encuentro este y las canciones han hecho un impacto tremendo. Al imperialismo tiene que saberle muy mal todo esto, porque yo veo esto como una manifestación más de un fenómeno histórico, en que todo conspira contra ese enemigo, y sus actos están produciendo reacciones en todas partes, en todos los niveles, en dondequiera que hay gente con sensibilidad, con conciencia (...) Se ve una especie de humanidad levantándose contra ellos. A mí me agrada mucho ver el arte aquí, como verdadero arte, y como cosa capaz de ganar a la gente, de despertar emociones en la gente y a la vez formar parte de todo un sentimiento general del mundo (OSSORIO, José M. Encuentro de la Canción Protesta. Revista Casa de las Américas, Habana, n. 45, p. 143-146, nov/diez. 1967).

O evento foi realizado em Havana, Cuba, entre julho e agosto de 1967, e é fundamental para compreender as facetas da participação dos músicos nas lutas sociais

²² Daniel Viglietti também trabalhou no Semanario *Marcha*, à exemplo de Zitarrosa.

do período, e como se articulam no sentido de estabelecer certa “unidade” – mesmo que, em muitos casos, como veremos adiante, divergências tenham surgido – em prol do desenvolvimento da música de protesto latino-americana e das lutas sociais em seus países, fundamento principal dos movimentos. Para pensar essas questões, farei uso de uma fonte, a *Revista Casa de las Américas*, em especial a edição de número 45, publicada entre novembro-dezembro de 1967, e também do texto de Juan Alberto Salazar Rebolledo, cujo título é *La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica: El primer encuentro de la Canción Protesta en la Habana, Cuba, 1967*.

Inicialmente, é preciso pontuar que as ideias que circulavam no evento remetem a uma espécie de Guerra Fria cultural, cujo campo de batalha era a América Latina, à qual os músicos de protesto, para além de outros artistas, tomaram parte. Importante observar que hoje em dia é possível afirmar com segurança que é justamente nesse campo que muitos dos grandes embates da Guerra Fria se deram, uma vez que a busca pela hegemonia passa também pela dominação cultural, que na América Latina era almejada principalmente pelos estadunidenses.

É nesse contexto que é criada a chamada Casa de las Américas, em 28 de abril de 1959, por Haydée Santamaría²³. A instituição foi fundada justamente com o intuito de fortalecer uma cultura contra-hegemônica, ou seja, que pudesse se contrapor às investidas estadunidenses, que nesse momento objetivavam estabelecer uma hegemonia cultural na América Latina. Muitas vezes a procura por essa cultura contra-hegemônica, como no caso dos músicos uruguaios, passava por buscar na música folclórica²⁴ a inspiração para a produção musical do momento, em uma espécie de valorização da cultura nacional, em detrimento da cultura externa. Para tentar alcançar esse objetivo, a Casa de las Américas tinha como objetivo central:

[...] articular las dinámicas culturales y artísticas del continente. Varios proyectos fueron puestos en marcha para lograr dicho cometido, y el aspecto musical no fue la excepción, pues además se nutrió de los procesos en marcha

²³ Haydée Santamaría Cuadrado foi uma revolucionária cubana que, uma vez sucedida a revolução, trabalhou em diversas áreas do governo, como o Ministério de Educación e, posteriormente, fundando a Casa de las Américas.

²⁴ Ressalto que a ideia de folclore é bastante variada, encontrando diferentes origens e fundamentos em cada país latino-americano. Para se aprofundar no assunto, verificar a obra da historiadora Tânia da Costa Garcia, especificamente o livro *Do folclore à militância: A canção latino-americana no século XX*, publicado em 2020.

en el llamado folclore, manifiesto en la Nueva Canción (REBOLLEDO, 2020, p. 3).

A instituição, para além de possuir uma biblioteca, um prêmio literário anual, uma editora, uma revista e uma área totalmente dedicada à investigação humanística e artística, funcionou como uma espécie de validador de posturas políticas e culturais, primeiro dos cubanos e depois de intelectuais e artistas de toda a América Latina.

Para além dessas questões, pode-se observar, segundo Rebolledo (2020) que o *I Encuentro Internacional de la Canción Protesta* atuou como uma espécie de catalisador da solidariedade latino-americana com as lutas antiimperialistas, aspecto fortemente presente nas canções, e que envolviam os grandes temas do período, como a Guerra do Vietnã, a luta pelos direitos civis levadas a cabo por lideranças negras como Martin Luther King Jr e Malcolm X, entre outros. O autor argumenta que o evento funcionou como uma espécie de “quebra de paradigma” na carreira dos cancioneros participantes, uma vez que, a partir dali, muitas vezes a trajetória passaria a ter um foco no compromisso político e no engajamento relacionado às questões sociais, aspecto que levou vários músicos a se envolverem com movimentos de esquerda, fossem eles político-institucionais, como o caso de Zitarrosa e seu engajamento na *Frente Amplio*, ou não, como o caso de Aníbal Sampayo e seu envolvimento com o MLN-T/Tupamaros. Nesse sentido,

El Encuentro planteó un espacio de reunión para que varios músicos pudieran conocerse entre ellos e intercambiar canciones y visiones sobre su propio trabajo creativo, que en adelante estuvo caracterizado por el compromiso político y el acompañamiento a los movimientos sociales; por otro lado, promovió a Cuba y la Casa de las Américas como un núcleo de intercambio y producción fonográfica para la canción protesta latinoamericana y sus distintas derivaciones (REBOLLEDO, 2020, p. 3).

O evento ocorreu coincidiu com a fundação da Organização Latino-americana de Solidariedade (OLAS), organização que buscou aglutinar países em prol de alternativas que fizessem frente ao imperialismo estadunidense e ao bloqueio econômico estabelecido por eles em relação a Cuba, que perdura até os dias atuais. Participaram 50 músicos de diferentes países (entre eles Alfredo Zitarrosa, foco de nossa pesquisa). Predominava nas canções temas como à demonstração de adesão de algum movimento social, a recordação de acontecimentos ou indivíduos que colocaram em xeque a dominação imperialista, a exaltação do indígena latinoamericano como um “explorado potencialmente rebelde” e mensagens que buscavam a manutenção da esperança em um futuro melhor que seria conquistado através da luta revolucionária. Segundo Rebolledo (2020):

En general, el tránsito de los jóvenes músicos latinoamericanos comenzó con la revitalización de “los vestigios de repertorios y poemas heredados de largas tradiciones sonoras y literarias”. Este proceso implicó, según Tejeda (2017), “Empaparse de una cultura, beber de saberes tradicionales, bañarse de ciertos sonidos, mojarse en las aguas populares, nutrirse de imágenes, alimentarse de determinados procedimientos, reflejar ciertos resplandores, conservar peculiares colores de pueblo, narrar historias inconclusas, tejer hilos aún sueltos, fluir, confluir e influir en espacios previamente habitados con seres preexistentes (p. 5).

Temos, então, uma possível explicação para o fato de que era um hábito entre os artistas participantes musicalizarem poemas de renomados intelectuais latinoamericanos.

Mas o que é e quais são as origens da música de protesto, celebrada nesse evento? Segundo Rebolledo (2020), um exemplo de canção que marcou época e estabelecia uma ponte entre espetáculo e política é “*Strange Fruit*”, canção de Billie Holiday, cantora e compositora estadunidense, publicada em 1939. Essa canção procurou realizar uma crítica explícita à escravidão nos Estados Unidos que, embora abolida, ainda possuía/possui muitos reflexos, principalmente nos estados do Sul, nos quais o racismo era, e ainda é, fortemente presente. Rebolledo ainda cita que

Otros representantes de la canción protesta en Estados Unidos, a medio camino entre la militancia y el desarrollo de un nicho del espectáculo musical en el siglo XX fueron: Woody Guthrie, Peete Seeger, Phil Ochs, Bob Dylan, Joan Báez, entre varios más, aun cuando no fueron pocos quienes en distintos momentos se desmarcaron del término “canción protesta” por considerarlo un encasillamiento limitado (REBOLLEDO, 2020, p. 8).

Essa canção de protesto, de modo geral, pode ser utilizada politicamente pelos movimentos sociais aos quais se relaciona de maneiras distintas, quais sejam: de maneira diagnóstica, prognóstica e motivacional. Para explicar melhor as nuances que envolvem essas maneiras, trago um excerto:

Paul Almeida apunta tres posibilidades para la canción protesta al “enmarcar” las características del movimiento social del que forman parte: el diagnóstico, el pronóstico y la motivación. Es decir, lo primero es señalar las causas que hacen necesaria la movilización, después es necesario apuntar las potencialidades que se abren al manifestarse y, finalmente, impulsar a quienes escuchan para que se unan al movimiento y a la lucha. Los mecanismos para hacerlo implican cuatro fases (Almeida, 2019, pp. 84-87): conectar y poner a interactuar sentimientos de opresión inconexos (difusión del diagnóstico desde el plano artístico y cultural); amplificar el marco de referencias por medio del énfasis en dichas conexiones (emparentar sentimientos y valores culturales entre grupos diversos); promover la unión y coalición entre movimientos al extender el marco; reorientar o corregir aspectos del marco de referencia del movimiento para darle mayor solidez y conexión con sus integrantes (REBOLLEDO, 2020, p. 8).

Em outras palavras, pode-se dizer então que as possibilidades de atuação da canção de protesto ao se engajarem em movimentos sociais envolvem assinalar as causas

que, aos olhos dos membros, ocasionam a opressão dos povos e que, por conseguinte, tornam necessária a mobilização; na sequência apontar as potencialidades, ou seja, o que pode ser mudado a partir da mobilização social em função da melhora da condição dos indivíduos oprimidos e, por fim, incitar/incentivar os indivíduos que ouvem essas canções a se envolverem, ou melhor, se unirem ao movimento e à luta. Somando essas questões ao crescimento da indústria musical ocorrida a partir do surgimento de tecnologias capazes de promover a reprodutibilidade técnica das obras, temos a verdadeira potência da canção no sentido de engajar cidadãos preocupados com as causas políticas fortemente presentes no cotidiano dos indivíduos à época, e à rigor, até a atualidade. Esse último aspecto foi fundamental nas considerações dos músicos latino-americanos envolvidos no Encuentro Cubano, como veremos adiante, ao discutir a *resolución final* do evento.

Voltando ao *Encuentro*, Rebolledo (2020) também ressalta que o protesto está presente nas canções dos indivíduos que participaram do evento não somente através de citações diretas e literais, mas também de maneira simbólica, seja mencionando um fato político do passado e que pudesse servir como referência naquele momento, ou até mesmo através de uma linguagem mais poética e menos literal. Até mesmo a escolha dos instrumentos a serem utilizados pode remeter ao protesto, como a escolha de instrumentos e ritmos indígenas, que buscam valorizar aos povos originários em detrimento dos que foram colonizadores, na tentativa de promover uma cultura contra-hegemônica, valorizando os aspectos nacionais e folclóricos de cada país.

Um outro aspecto interessante é o seu caráter transnacional, ou seja, contou com a participação de artistas de diversos países, os quais se encontravam em diferentes fases do processo de formação de sua canção de protesto, e acabou atuando também como um elemento aglutinador e de trocas culturais entre esses indivíduos, estabelecendo fortes vínculos e favorecendo a ideia de uma latino-americanidade. Como veremos, a unanimidade no evento não existiu, uma vez que a divergência de opiniões sobre a nomenclatura e os objetivos do movimento que acabou se originando do evento foi bastante presente, no entanto, apesar das diferenças, pode-se constatar que havia fortes convergências ideológicas, sendo as divergências guardadas para as discussões de como colocá-las em prática.

Cada indivíduo que participou do evento possuía sua particularidade, normalmente bastante marcada por sua região de origem, que se relacionava a aspectos sonoros e poéticos da canção em função de seus elementos típicos. Apesar disso, o

objetivo final do evento era justamente estabelecer uma espécie de “quadro de prerrogativas” da canção de protesto, ou seja, estabelecer elementos que deveriam ser “comuns” a todos os indivíduos que se engajassem nesse movimento. Analisando a resolução final e tomando contato com as discografias dos músicos participantes, pode-se dizer que, em certa medida²⁵ esse objetivo final foi alcançado. É também interessante observar o fato de que, até o evento, muitos músicos praticamente não se conheciam, característica que o dotou de ainda mais importância, uma vez que estabeleceu pontes entre artistas latinoamericanos, mas também estadunidenses, europeus, congoleses, australianos e até vietnamitas.

No que diz respeito a estrutura do evento, pode-se dizer que contou com duas partes distintas: uma na qual foram realizadas apresentações musicais, e outra na qual foram estabelecidas discussões artísticas e políticas sobre o papel do músico no contexto em que estava inserido. Sobre isso, Rebolledo (2020) nos diz que,

El encuentro tuvo al menos dos componentes: el aspecto propiamente de las presentaciones musicales, y la discusión artístico-política sobre el papel social de la “canción protesta”, término que pretendía aglutinar la diversidad de manifestaciones musicales presentadas, pero que dividió posturas, pues muchos de los artistas no se sentían del todo identificados con él (REBOLLEDO, 2020, p. 16).

Após o evento, a Casa de las Américas passa a funcionar como um polo aglutinador e realizador de encontros, reuniões, concertos e produções musicais relacionadas à Nueva Canción.

Entrando na discussão sobre a fonte, ou seja, a Revista que trouxe a resolução final e maiores detalhes sobre o evento, a começar pelo fato de que, no tocante à definição do que seria e quais seriam as principais diretrizes da canción protesta, não houve unanimidade, uma vez que cada músico pensava os objetivos específicos da canção de maneira distinta. O próprio nome do movimento, que acabou ficando conhecido como “Nueva Canción Latinoamericana”, foi objeto de debate, debate no qual foram dadas sugestões como “canción revolucionaria”, “canción política revolucionaria” e até mesmo “nueva canción”. Para tratar com maior clareza as discussões, penso ser importante trazer alguns excertos que são, basicamente, falas dos participantes e que constaram nas páginas da Revista. Temos, a princípio, a fala do músico Raimón, da Espanha, que nos diz:

²⁵ É evidente que havia diferenças na forma de se expressar, nos temas e na instrumentalidade das canções, mas é possível reconhecer uma espécie de fio condutor ideológico e afinidade de causas entre os músicos participantes.

Yo estoy absolutamente en contra la denominación “canción protesta”, me parece muy estrecha y limitada para una actividad que estamos realizando en distintas partes del mundo. En Italia y Cataluña se llama también “nueva canción” ... la “nueva canción” supone la aparición de un fenómeno sociológico en todo el mundo. Tal definición abarca muchísimo (OSSORIO, José M. Encuentro de la Canción Protesta. Revista Casa de las Américas, Habana, n. 45, p. 143-146, nov/dez. 1967).

Já Daniel Viglietti, uruguaio, nos diz que

Hablando de un término de definición, podría discutirse si no sería más exacto hablar de canción revolucionaria... Personalmente pienso que debe ser un tipo de canción donde se equilibren el sentido revolucionario de la temática y calidad artística en que se expresa esa temática. Es un hecho artístico de enormes posibilidades de comunicación con la masa, por lo cual es un arma política en la lucha por la revolución, pero que debe ser usada con la mayor precisión técnico (OSSORIO, José M. Encuentro de la Canción Protesta. Revista Casa de las Américas, Habana, n. 45, p. 143-146, nov/dez. 1967).

Ou até mesmo a fala de Claude Vinci, da França, que

[...] dijo que en su país la canción comprometida “puede ser muy bien la canción de tema amoroso, si está bien escrita, acercándose a la buena poesía. La canción de protesta debe tener una temática política, porque pienso que la canción es un medio de expresión similar al cine y a otras artes que no debe cerrarse a temáticas determinadas (OSSORIO, José M. Encuentro de la Canción Protesta. Revista Casa de las Américas, Habana, n. 45, p. 143-146, nov/dez. 1967).

Observando as falas, é possível perceber a falta de unanimidade em torno da denominação, circunstância que fez com que diversas nomenclaturas distintas surgissem no contexto dos movimentos, como a Nueva Trova Cubana, a Nueva Canción Chilena, o Nuevo Canto Uruguaio, a Nueva Canción Catalana, entre outros. Nesse sentido, é possível refletir: ao evocarmos a ideia de uma “Nueva Canción Latinoamericana” e a suposta unanimidade que o nome evoca, estaríamos sendo precisos? Pensar o evento cubano como um evento que buscou estabelecer diretrizes para os cancioneros engajados do período me parece interessante, mas é preciso ressaltar que, embora dali tenha resultado um movimento, havia divergências internas que devem ser levadas em consideração ao analisá-lo. Ainda nessa esteira, a *resolución final* do evento torna-se fundamental para compreender as diretrizes formuladas pelos participantes:

[...] Los trabajadores de la canción protesta deben tener conciencia de que la canción, por su particular naturaleza, posee una enorme fuerza de comunicación con las masas, en tanto que rompe las barreras que, como el analfabetismo, dificultan el diálogo del artista con el pueblo de cual forma parte (OSSORIO, José M. Encuentro de la Canción Protesta. Revista Casa de las Américas, Habana, n. 45, p. 143-146, nov/dez. 1967).

Esse primeiro aspecto é interessante, pois nele podemos perceber como os músicos tinham como intuito promover uma popularização das ideias revolucionárias

para além das obras académicas que as continham, considerando essa “*fuera de comunicación con las masas*”, capaz de atingir aquele trabalhador acometido pela falta de tempo e/ou da instrução necessária para leituras mais pesadas. As próprias características da canção, seu ritmo, o fato de muitos artistas (como o próprio Alfredo Zitarrosa) possuírem músicas bastante famosas e que não necessariamente eram de protesto, também podia colaborar.

De modo geral, pode-se dizer que o movimento de músicos que se formou após o evento, se alimentou dos seguintes pensamentos;

Bajo el contexto de la Guerra Fría, numerosos músicos provenientes de diferentes dominios del arte y de áreas culturales heterogéneas se nutrieron de discusiones acerca del antiimperialismo, el internacionalismo, el indigenismo, el socialismo, la recuperación de tradiciones populares y la difusión de un arte pedagógico (AEDO, 2022, p. 11).

Os artistas que se engajaram na nueva canción tinham uma pauta comum e temas que lhes eram particularmente caros, como a Guerra do Vietnã, o apoio à Revolução Cubana, o apoio à luta proletária e estudantil nos países capitalistas, contra a exploração patronal aliada do capitalismo, o apoio aos movimentos pelos direitos civis dos Estados Unidos, entre outros.

Após o evento, os músicos passaram a participar, com alguma frequência, de festivais relacionados ao tema e que ocorreram em distintas partes do mundo, como os *Festival of Political Songs*, realizados na Alemanha Oriental e que em diversas ocasiões contaram com a presença dos chilenos Quilapayún e Inti-Illimani, do cubano Sílvio Rodríguez, da argentina Mercedes Sosa, entre outros artistas ligados à Nueva Canción. Depois, já no contexto dos exílios, seriam realizados festivais em torno da solidariedade pelos países que viviam sob ditaduras, como o exemplo das *Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio*, realizada ao menos em duas ocasiões, de acordo com o jornal *Voz Proletaria*, publicado no dia 11 de maio de 1978: no México em agosto de 1977 e na Itália em maio de 1978. Segundo esta fonte,

Con gran éxito y participación de destacadas personalidades de la cultura y arte mundiales, se realizaron en agosto de 1977 las “Jornadas de la Cultura Uruguaya”, en México.

Para este año estas Jornadas se llevarán a cabo en Venecia, Italia, del 24 al 28 de mayo. A fin de auspiciar este importante evento, cuya finalidad es contribuir en la defensa de la cultura democrática y progresista del Uruguay, la mayor parte de cuyos exponentes están en la cárcel o el exilio, o han caído asesinados por los verdugos fascistas, dirigentes políticos y artistas de renombre de Italia subscribieron el siguiente llamamiento [...] (Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio. Jornal Voz Proletaria. Espanha, 11 mai. 1978, p. 11).

E finalizam esse texto condenando a ditadura e convocando os proletários a se posicionarem contra as violações levadas a cabo pelos militares uruguaios.

Há também a participação de membros da Nueva Canción em festivais de partidos políticos europeus, como o caso de uma festa realizada pelo Partido Comunista Espanhol nos dias 15 e 16 de outubro de 1977 e que contou com a participação de Alfredo Zitarrosa. (JORNAL NACIONAL, Espanha, 13-10-1977, p. 6)

Fica evidente que o evento foi de grande importância para os músicos latino-americanos, importância essa que não passou despercebida pelas autoridades repressivas que, de modo geral, monitoravam os participantes. A exemplo desse fato, temos um documento publicado pelo Departamento da Polícia Federal brasileiro, na Divisão de Censura e Diversões Públicas, que traz informações sobre uma reportagem publicada na *Revista Esquiú*, número 548, de Buenos Aires. O texto nos diz o seguinte:

Informe N° 01/73-DCDP: 27. ABR. 1973.

O documento de referência dá notícia da existência de uma organização cuidadosamente montada para desenvolver, em cada país, a promoção da canção de protesto. Essa organização funciona em Havana, Cuba, e iniciou suas atividades em agosto de 1967, após o I Encontro da Canção de Protesto, promovido pela “Casa das Américas”.

Palavras como sangue, luta, flor, pão, guerra, perseguição, negros, Vietnam, etc., são as preferidas para esse tipo de canção e o conteúdo é fundamental. Visa a facilidade de compreensão pelas massas não alfabetizadas e carentes de contato frequente com outras manifestações culturais (Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, 27 de abr. 1973).

Como pudemos ver, a existência do evento incomodou até mesmo as autoridades brasileiras. Em relação ao texto do noticiário em questão, citado e anexado no relatório, possui o título de “La “Canción-Protesta”, Instrumento Subversivo?”. Trata-se de um texto crítico, que busca desqualificar o movimento e desabonar as canções, até certo ponto é conspiratório, pois alega existir uma “*organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esta campaña*”, campanha essa que seria, basicamente, incitar a subversão nos países latino-americanos e africanos. Vamos a um trecho:

PARA escribir la canción de protesta de esas que ahora están tan en boga, hay que escoger unas palabras como hambre, lucha, flor, pan, guerra, persecución, negros, Vietnam, etc.; mezclarlas bien, ponerle una música lo menos armónica posible y cantarla sentado en el suelo, descalzo y con cara de angustiado y sufrimiento. [...] Hasta aquí todo no pasaría de un mero hecho de mal gusto y de una originalidad traída de los cabellos. Pero como dijimos, existe algo tras toda esta moneda de la canción protesta. Existe una organización cuidadosamente montada y desplegada para desarrollar toda esta campaña

(Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, 27 de abr. 1973).

A publicação é datada de 25 de outubro de 1970, e traz à tona uma visão estereotipada, por parte do redator do texto, acerca dos músicos envolvidos no movimento. Provavelmente toda essa atenção foi dada pelo fato de que o evento aconteceu em Cuba, país que era o centro das atenções das autoridades repressivas na América. Um exemplo desse fato está em outro documento da repressão, datado de 4 de agosto de 1967, que traz uma lista de indivíduos que comporiam a delegação uruguaia que partiria à Conferência da OLAS. Entre diversos políticos, jornalistas e dirigentes sindicais, constavam os nomes de Yamandu Palacios, Aníbal Sampayo, Marcos Velázquez, Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti, todos qualificados como “artistas folcloristas”, e que, portanto, mereciam atenção.

Embora o foco fosse Cuba, eventualmente, eventos realizados no Uruguai também foram alvo de atenção por parte de autoridades brasileiras, como em um documento datado do dia 24 de novembro de 1967, com o título de “Atividades comunistas no Uruguai. Frente Intelectual”, que nos diz o seguinte:

1. Dando prosseguimento ao ciclo de palestras sobre Cuba, organizado pelo “COMITÊ NACIONAL COORDENADOR DE APOIO À REVOLUÇÃO CUBANA” (CNARC), realizou-se em 3/NOV/67, no salão nobre da UNIVERSIDADE DO URUGUAI conferência sobre o tema: “O Folklore latino-americano canta em Cuba”.
2. Participaram o cantor comunista ALFREDO ZITARROSA, MARCOS VELÁSQUEZ, CARLOS MOLINA e um elemento de nome BILBAO, integrante do conjunto “Los Olimareños”.
3. O coordenador da sessão foi o Professor CARLOS MATO.
4. Antes do início da sessão ELENA RUGLIO, professora uruguaia que visitou recentemente Havana, fez um discurso de homenagem a ERNESTO “CHE” GUEVARA (Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, 24 de nov. 1967).

Mesmo não tendo sido realizado em Cuba, esse evento possui conexão com o país, uma vez que o tem como tema principal. Em geral, pode-se dizer que a repressão brasileira (e provavelmente as dos outros países da região) estavam de olho nos músicos e em suas atividades.

Um outro documento interessante, e que nos traz pistas acerca das temáticas que estavam em voga entre as esquerdas do período e que ecoavam nas canções, é datado de 9 de abril de 1968, e que nos diz o seguinte:

1 Em 26/MAR/68, às 19:00hs, o “Movimiento de Trabajadores de la Cultura” (MTC), célula do PCUruguiaio, realizou uma manifestação pública em Montevideu denominada “La Noche del Vietnam”, da qual participou numeroso público.

2 Na parte de oratória usaram da palavra vários elementos esquerdistas, entre os quais JESUALDO SOSA, SEVERINO ALONSO, LUIS PEDRO BONAVIDA, NIKO SCHVARZ, JOSÉ JORGE MARTINEZ, RICARDO SAXLUND, CRISTINA PERI, RODOLFO BORAGNO, MARCOS VELAZQUEZ e TOLA INVERINIZZI, sendo a tônica dos discursos de ataques aos norte-americanos e sul-vietnamitas.

3 Os elementos que organizaram a manifestação enviaram ao povo vietnamita um telegrama de solidariedade com o seguinte texto (sic): “Reunidos en la noche consagrada al Vietnam heroico midiendo nuestro patriotismo de uruguayos por nuestra adhesión a vuestra causa, que lo es de la humanidad, auguramos la victoria final”.

4 Participaram da noitada subversiva mais os seguintes elementos: [...] OMAR FERNANDEZ (folklorista), WASHINGTON CARRASCO (folklorista), DANIEL VIGLIETTI (folklorista) e ALFREDO ZITARROSA (folklorista) (Ministério da Justiça, Departamento de Polícia Federal, Divisão de Censura de Diversões Públicas, 9 de abr. 1968).

O ponto a ser destacado nos documentos da repressão acima citados diz respeito principalmente ao fato de que a repressão atuava de maneira transnacional²⁶, da mesma forma que os indivíduos que sofreram com ela buscaram se organizar, como veremos ao longo dos próximos capítulos.

No que diz respeito à atuação de Zitarrosa no Encuentro, são poucas as informações disponíveis, tanto em suas biografias quanto na mídia impressa à qual tive acesso. Pode-se dizer que o Uruguai enviou uma grande delegação para participar, circunstância que acarretou impactos significativos no evento. Segundo Gomes (2013):

A presença da grande delegação uruguiaia no I Encuentro de la Canción Protesta e sua ativa participação nas discussões do evento acabou por impactar fortemente a produção dos compositores engajados do país, de tal modo que é possível identificar em várias das inovações e mudanças ocorridas na produção musical da *canción protesta* traços das conexões estabelecidas em Cuba. Os discos lançados entre 1967 e 1969 por Alfredo Zitarrosa, Los Olimareños e, principalmente, Daniel Viglietti – provavelmente o mais profundamente atingido pela experiência cubana – demonstram claramente o estabelecimento de uma conexão que aproximou o universo da *nueva canción* a Cuba, e a importância das discussões provocadas pela experiência revolucionária (GOMES, 2013, p. 9).

O evento também foi de grande impacto na obra de Zitarrosa, que lançou 3 álbuns nesses anos finais de década de 1960: *Del amor herido*, em 1967, *Yo sé quién soy*, em

²⁶ É seguro afirmar que a repressão atuava de maneira transnacional com base em diversas pesquisas atuais, como a obra de John Dinges intitulada *Os anos do Condor: uma década de terrorismo internacional no Cone Sul*, publicada em 2004 pela Companhia das Letras ou o artigo de autoria de Mariana Joffily, com o título de *A política externa dos EUA, os golpes no Brasil, no Chile e na Argentina e os direitos humanos*, publicado na revista Topoi (Rio de Janeiro, v. 19, n. 38, p. 58-80, mai./ago. 2018)

1968 e *Zitarrosa 4*, em 1969. Todos foram gravados pelo selo Odeon, de Buenos Aires, e pelos selos Tonal/Orfeo, no Uruguai. Sobre esses álbuns, Gomes (2013) nos diz que:

Nesses discos, podemos perceber a presença, ainda bastante tímida, de alguns novos elementos que passam a compor esse universo da *nueva canción* naqueles anos finais da década de 1960. Em primeiro lugar, destaca-se a canção “Milonga pájaro”, composição de Zitarrosa do disco *Yo sé quién soy* que trata de Cuba, refletindo nitidamente o impacto da viagem à ilha e o contato com a realidade revolucionária. A canção, uma milonga que abre com os versos “Milonga pájaro soy / y he nacido en libertad”, é um canto desde o sul para Cuba (“desde el Sur al Ecuador / y hasta Cuba con amor”). Além disso, o contato direto com a experiência revolucionária da ilha trouxe para a *nueva canción* também certa radicalização do discurso, que passa a propor a mobilização e a ruptura. Essa radicalização é perceptível em “El retobao”, parceria de Zitarrosa com Martín Ardúa, pseudônimo usado pelo poeta uruguaio Julian Murguía, um milongón que traz versos como “soy libre porque me gusta / soy libre porque lo siento”, e explicita em vários momentos uma proposta de ruptura, como na estrofe “respeto la autoridad / cuando nace de nosotros / pero si que me retobo / cuando mandan unos pocos” (p. 10).

Por fim, pode-se dizer que, de modo geral, pode-se dizer que Zitarrosa, junto à delegação uruguaia, teve uma forte participação no evento, afetando-o e sendo afetado por ele, principalmente no que diz respeito a sua produção musical.

3. CAPÍTULO 2: O EXÍLIO: TRAJETÓRIA, REDES E CONEXÕES

Neste capítulo, o objetivo é pensar a questão dos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX, com enfoque na trajetória de Alfredo Zitarrosa. Para tanto, analisar o exílio como campo de estudos na América Latina e no Mundo se torna fundamental, visando compreender os tipos de migração e os impactos que ocasionam nos países, tanto nos que expulsam, quanto nos que recebem.

Veremos como Zitarrosa transitou pela Argentina, posteriormente pela Espanha e, por fim, pelo México, participando de eventos de solidariedade à cultura uruguaia no exílio e se relacionando com músicos e intelectuais de diversos países, sempre com o intuito de, para além de denunciar as violações levadas a cabo pela ditadura militar que estava no comando de seu país, promover o debate pela volta da democracia. A formação de redes de solidariedade está inserida nesse contexto e envolve tanto a recepção de indivíduos exilados nos países quanto a divulgação do que acontecia no interior da repressão.

3.1. O exílio como campo de estudos na América Latina e no Mundo

Segundo Roniger (2011), os primeiros estudos do tema na América Latina surgiram durante o período em que estavam ocorrendo (décadas de 1960, 1970 e 1980), através de uma literatura testemunhal que visava ressaltar o resultado da exclusão política e da perseguição das ditaduras. Ao mesmo tempo, surgiram análises literárias e de crítica focadas no significado da experiência do exílio e seu impacto nas trajetórias de indivíduos exilados. Um pouco adiante, começaram a surgir obras de psicólogos, psicólogos sociais e psiquiatras, que visavam discorrer:

[...] sobre las dificultades que enfrentan muchos exiliados que fueron desplazado de su patria, junto con sus relaciones de familia e hijos. Estas obras han elaborado, a menudo en forma penetrante, los problemas de ajuste, desarticulación personal, el estrés mental, la desconfianza y el aislamiento, los casos de suicidio, así como los altos índices de desintegración familiar y divorcio (RONIGER, 2011, p. 14).

Nesse sentido, é necessário apontar alguns cuidados que os estudos sobre o exílio devem ter, que se relacionam à sua característica de fazer parte da história do tempo presente. Dessa forma, a experiência do exílio é uma espécie de “ferida aberta”, principalmente ao considerarmos que muitos dos indivíduos que sofreram esse tipo de violência política ainda estão vivos ou possuem familiares diretos atuantes na sociedade. Um dos aspectos que denota essa circunstância, e que exige uma interpretação ética por

parte do historiador é que, muitas vezes, ao se valer de fontes documentais e de interpretações, a narrativa histórica do pesquisador pode ir de encontro (ser diferente) à da narrativa do protagonista. O exilado costuma fazer uma análise baseada em sua memória que, como sabemos, é dotada de emoção e de processos de reconstrução com o passar do tempo. Considerando essa situação torna-se necessário para o historiador a integração das percepções dos atores por meio de testemunhos e sua conexão com outros gêneros documentais, possibilitando assim uma interpretação cuidadosa dos fatos. A percepção dos sujeitos (objetos da pesquisa), embora com algumas diferenças, pode ser capturada tanto em relatos pessoais, em casos de trabalhos que busquem trabalhar com os fundamentos da História Oral, como em obras jornalísticas, como entrevistas (sejam elas gravadas ou transcritas por exemplo), levando em consideração as especificidades que envolvem o estudo da História a partir desse tipo documental, o que acaba por exigir um cuidado a mais, uma vez que o próprio jornal pode, em função de escolhas editoriais, cortar ou modificar trechos da entrevista, circunstância que pode gerar equívocos de interpretação.

Seguindo, e corroborando com o que dissemos acima, Marina Franco (2008), versando sobre o contexto argentino, nos diz que

Frente a ese pasado y de la mano de diversos actores y desde lugares tan diversos como el Estado o los organismos de derechos humanos, en el período “refundacional” posterior a 1983 se fue instalando un imperativo ético y moral de memoria, de respecto a las víctimas y búsqueda de la verdad y la justicia. Esto atravesó profundamente los discursos públicos sobre el pasado, las políticas de memoria y la propia producción académica, generando marcos discursivos de los que es difícil desapegarse (FRANCO, 2008, p. 171).

É preciso, então, considerar que o tema do exílio se encontra “vivo” na memória da população. É nesse sentido então que podemos dizer que a prática profissional (do historiador) envolve um sentimento de empatia pelas dores alheias, valorização das lutas por reconhecimento e justiça e em muitos casos, certa afinidade ideológica – ou seja, nesse caso, o repúdio pelos algozes e a condenação absoluta do chamado terrorismo de estado. O cuidado surge então buscando evitar que “[...] el peso de estos imperativos ético-políticos hace que, a veces, la investigación termine impregnada e identificada con las experiencias de los actores al punto de diluir o reducir las posibilidades de análisis” (FRANCO, 2008, p. 172).

Então, visando ressaltar que as questões que envolvem as versões conflituosas dos fatos sejam tratadas de maneira delicada, Franco (2008) nos traz o seguinte exemplo de como evitar que isso aconteça:

Es el caso, por ejemplo, de muchas narrativas de militantes sobre el exilio que tienden a enfatizar su lucha contra la dictadura y por los derechos humanos desde el exterior. Una interpretación que se aleje de la literalidad de experiencia implicaría no poner en primer lugar la épica de lo actuado sino la pregunta sobre el por qué y el sentido de lo hecho para los propios actores. Esto no implicaría “desmentir” los relatos, sino respetarlos como testimonios y experiencias percibidas, pero a partir de ellos formularse preguntas de investigación sobre el sentido de esas prácticas (p. 174).

Proponho irmos adiante nas reflexões teóricas explanadas acima a partir de um exemplo, presente na obra de Marina Franco (2008). Vamos a ele: a autora, em suas observações, verificou que, em se tratando de trajetórias dos exilados argentinos, havia uma necessidade, de parte dos exilados, de “legitimação” da partida, uma vez que, em muitos casos, não houve expulsão direta por parte dos militares e as organizações políticas não trabalharam no sentido de colaborar para que os indivíduos ameaçados saíssem do país. Nessa situação, onde não houve, formalmente, uma obrigatoriedade, há certo “ressentimento” que se canaliza nas tentativas de tratar, ou justificar, a saída do país como necessária, vital para sua sobrevivência. De modo geral, a autora observa que a decisão foi tomada de maneira individual, familiar ou, no limite, em pequenos grupos (fossem eles de amigos, militantes da mesma organização política etc.). Outras experiências tratam também de uma saída às pressas, sem tempo para pensar, e outras demonstraram terem sido planejadas, com escolha do local de destino e organização das condições de saída. A autora percebeu que muitos indivíduos tentaram omitir o fato de terem emigrado por conta própria (através de uma escolha individual, mesmo que circunscrita a um contexto específico de violência política que os colocava em risco). Interessante de observar nesses exemplos é como a trajetória no exílio é vivenciada de maneira muito particular, ou seja, cada indivíduo experimentou caminhos diferentes, de acordo com suas relações pessoais, políticas, a organização de sua vida, seus ideais, entre outros aspectos.

Aproximando meu objeto das questões levantadas até aqui, penso ser interessante refletir sobre o que motivou Zitarrosa a sair do Uruguai. Em entrevista concedida à Revista Guambia realizada após o músico retornar do exílio, o jornalista questionou: “¿Tu fuiste exiliado voluntariamente u obligado?”, e Zitarrosa respondeu:

Voluntariamente. Tuve problemas durante cinco años donde no pude cantar de hecho, aunque no estaba prohibido por decreto. En el 76 sí hubo en decreto comunicado a los medios de difusión, que prohibía mis canciones. Permanecí

aferrado al país, aunque no podía cantar acá. Llegó el momento, sin embargo, en el que tuve que tomar una decisión importante y marcharme. Para poder vivir, ¿no? Para poder cantar (Reportajes sin corbata: Alfredo Zitarrosa. Revista Guambia. Año II, n. 19. Uruguai, 1985, p. 29-33).

Na sequência, o jornalista indaga, novamente: “¿Estuviste detenido antes de la partida?”, e Zitarrosa responde:

- Estuve detenido una vez en el 74, a la vuelta de un viaje a Buenos Aires. Fui allanado varias veces. Recibí amenazas, me pintaban carteles en la calle. Yo salí al exilio considerando que era lo mejor que podía hacer, tanto desde el punto de mi vida personal, como la de mi familia, y desde el punto de vista de mi trabajo, como también político. Creo haber sido útil en el exilio. Yo no salí para internacionalizar mi canción, ni para comprar una casa. Y de regreso cuando me propusieron hace más de un año venir a cantar en Argentina allá por enero del 83, un empresario porteño que me fue a contratar a México, naturalmente en las condiciones normales, enviaba los seis pasajes de ida y vuelta, un cachet apropiado, cuatro fechas en el Estadio Obras. Yo sencillamente le dije, vea señor si yo puedo cantar en Buenos Aires, también me puedo quedar. Para mí cantar en Argentina es poco menos que cantar en Uruguay. La mayoría de mis discos los he grabado en Buenos Aires, mi canción tiene un contexto natural que es propio del sur. Si yo puedo cantar en el cono sur, más allá de la existencia de una dictadura en Argentina, también me puedo quedar. De modo que, así como usted lo plantea no me interesa. Cuando este hombre averiguó que me autorizaban a cantar en Argentina, yo tomé la decisión de aceptar ese contrato y me quedé en Argentina, a la espera de que también pudiese cantar en mi país. Estando mucho más cerca de Montevideo, en Buenos Aires, ahí cerquita desde donde se puede ver la costa me sentía mejor. Y llegó el momento de volver a Uruguay. No bien autorizan la difusión de la primera de mis canciones, yo compre un pasaje para volver. No lo hice antes porque tenía cosas que hacer en Argentina, tenía un par de contratos firmados, pero volví enseguida. Cantar también es militancia, y aunque por momentos, en el acto mismo de la creación el hecho de sentirse en primer lugar un militante, pesa. Es un gravamen, de hecho, no depongo mi actitud ni lo haré. Tal vez dejé de cantar, si fuera necesario, ¿no?, o en todo caso si tuviese que hacerlo por razones físicas, pero no de militar. Como frenteamplista te estoy hablando ¿no? Pero eso se supera, es decir lo que hoy mara mí es un impedimento, posiblemente, y en compañía de ustedes y aquí en el contexto de nuestra realidad política, en compañía de los cantores populares de hoy mismo y de los que van a volver, yo voy a reencontrar seguramente esa fuerza, ese empuje, me voy a reencontrar con el derecho que uno debe sentir a gozar de la creación (Reportajes sin corbata: Alfredo Zitarrosa. Revista Guambia. Año II, n. 19. Uruguai, 1985, p. 29-33).

Na declaração acima, pode-se perceber como houve um processo, uma escalada de situações agressivas que fizeram com que Zitarrosa considerasse o exílio. Por parte do governo, houve a proibição de suas canções, situação que, além de dificultar a sua sobrevivência (uma vez que é retirado seu ganha-pão), simbolicamente dá um sinal para a população, de que o músico é indesejado, no país, circunstância que provavelmente teria colaborado com as ameaças e pichações em sua casa e na rua, contrárias à sua presença no país. O músico também trabalha a ideia de que não saiu do país por escolha própria, para “internacionalizar mi canción, ni comprar una casa”. Percebe-se, pela fala, que o

exílio, de modo geral, é o ponto máximo de um processo, em que as situações vão se tornando tão incontornáveis que passa a ser a única maneira de garantir sua segurança.

Já em entrevista concedida ao jornal *Diario de Barcelona*, no dia 15 de abril de 1978, no exílio, por ocasião de um concerto que fazia parte das chamadas *Jornadas de la cultura catalana-uruguaya*, Zitarrosa é novamente indagado sobre o exílio, sua atividade como cantor na Espanha e, principalmente, sobre o papel do cantor popular. Sobre esses aspectos, Zitarrosa nos diz que:

- En febrero de 1976 me exilié a raíz de una disposición del Ministerio del Interior que prohibía incluso la tenencia de mis discos y hacía seis años que no podía cantar, me allanaban, incluso una vez me detuvieron... Pero lo mío no es nada al lado de lo que han sufrido otros compañeros. [...]

- Estoy muy contento de compartir el escenario con compañeros catalanes y uruguayos.²⁷ Este recital muestra que los exiliados estamos activos, que estamos tan unidos o más que cuando estuvimos dentro. [...]

- El cantor es un intermediario entre el pueblo y el pueblo. Yo no creo en los cantores testimoniales que andan tirando tiros con la guitarra. Yo no soy la vanguardia: la vanguardia es la clase obrera. El pueblo necesita tanto las canciones de amor como las de otro tipo: la canción de ser ampliamente abarcadora (BATISTA, Antoni. Zitarrosa, un cantor que no mitifica su papel. *Jornal Diario de Barcelona*. Barcelona, 1978, p. 36).

Novamente, podemos perceber como a circunstância política do país acabou fazendo com que Zitarrosa precisasse sair, mesmo que de maneira “voluntária”, ou seja, o músico, a certo ponto, se deparou com a necessidade de deixar sua pátria para que pudesse continuar vivendo e, principalmente, cantando. Pode-se perceber também o quão complexo é o processo de volta, que dependeu de diversas pessoas que tomaram contato com a burocracia estatal e que acabaram por descobrir que as restrições à obra do músico estavam sendo levantadas, no período. É possível inferir como o próprio músico percebeu a sua situação no país e, também, de que forma atuou para possibilitar a sua volta. Para além disso, temos indício de realização de um festival²⁸, que contou com exilados uruguaios, nos dando pistas de que esses indivíduos atuaram no exterior em busca da criação de condições favoráveis à sua volta.

Considerando todas essas questões, é importante que o investigador leve em conta a agência dos sujeitos, valorizando a dimensão de sua participação nos acontecimentos.

²⁷ Participaram do evento os seguintes artistas: os catalães Alberto, Julio León, Miquel Tena, Ovidi Montllor, Oscar Mas, Oriol Tramvia, Pep Llop e os uruguaios Braulio Lopez, Ricardo Comba, Federico “el uruguayo” e Alfredo Zitarrosa, segundo o próprio Jornal.

²⁸ Sobre esse aspecto, me aprofundarei no próximo subitem, intitulado “O exílio uruguaio: contexto e sua situação na Espanha e no México”.

Isso implica em não vê-los apenas como vítimas, mas como pessoas que, de alguma maneira, resistiram. Tal interpretação visa negar uma ideia de “vitimização” em que o Estado, a partir de práticas repressivas, obriga o indivíduo ao exílio, unilateralmente, sem com isso negar o aspecto violento de uma organização estatal que obriga seus cidadãos a saírem do país em busca de garantias à sua integridade física e psicológica. Assim,

De la misma manera, reconocer esta agencia no implica caer en un “estrategismo” que suponga actores completamente racionales en su accionar y tomada de decisiones. Implica, en cambio, que el investigador debe estar atento a la complejidad y variedad de trayectorias, a los relatos de los sujetos que dan cuenta de la experiencia percibida tanto como a ciertas variables históricas objetivables y al tejido complejo que forman los condicionamientos macro políticos y las prácticas y estrategias individuales que explican cada historia (FRANCO, 2008, p. 176).

Proponho pensar, também, o exílio ao longo da História latino-americana. Uma das referências para o estudo do tema é Pablo Yankelevich (2001), que trabalha com questões que envolvem a pesquisa sobre o exílio, passando pelas motivações, seus tipos – trazendo que pode ser econômico ou político, por exemplo -, entre outras. Para fundamentar sua pesquisa, o autor nos diz que

[...] estudar o exílio nos situa ante um dos temas cruciais do novo século: as migrações forçadas e seu impacto em quase todos os âmbitos do trabalho humano, desde economias estendidas em escala planetária até as novas práticas e circuitos culturais gerados ao amparo da revolução tecnológica. Circunstâncias que permitem a Stuart Hall e Gay (1996) afirmarem que o grande desafio do século XXI será o desenvolvimento de capacidade para conviver com a diferença. Quer dizer, trata-se de um esforço por idear estratégias políticas e culturais que permitam limitar as ações de segregação, discriminação, perseguição e extermínio. Nesta direção, o estudo dos deslocados, desterrados, exilados e refugiados em um mundo global deveria abrir caminhos para pensar uma redefinição do vínculo entre a nação, a nacionalidade e direitos políticos e sociais que permita incluir esses não cidadãos, antes que a categoria de apátrida se converta na regra que confirma a exceção (YANKELEVICH, 2001, p. 13).

As ditaduras latino-americanas, a partir da década de 1960, levam o exílio a outra escala, passando a ser vivenciado pela população de um modo mais amplo, mas é necessário ressaltar que a prática do exílio enquanto ferramenta repressiva está presente na história da região desde o século XIX. Segundo Yankelevich (2001), os exílios ocorridos a partir da década de 1960 são conhecidos como “novos exílios”, e ocorrem em função da doutrina de segurança nacional, muito utilizada pelas ditaduras e que fez, para muitos latino-americanos, da saída do país ser a única forma de preservar a vida ou a liberdade. Os “novos exílios” passam a ser uma realidade a partir dos golpes de Estado, adquirindo caráter internacional de grande relevância quando os golpes uruguaio e chileno ocorreram, instaurando regimes militares que passaram a compor o quadro

político da região, ao lado do Brasil. Segundo Ayala (2015), é nesse momento que os exilados passam a se organizar fora de seus países de origem e trabalhar no sentido de denunciar as práticas de violação de direitos humanos levadas a cabo pelos governantes, “[...] el fenómeno adquirió un carácter masivo y transcontinental, logrando instalarse en la opinión pública del Occidente como problema humanitario internacional” (AYALA, 2015, p. 6).

Como vimos no caso de Alfredo Zitarrosa, Yankelevich (2001) ressalta que, embora muitas pessoas tenham saído do país ao mesmo tempo, esse movimento costumava ocorrer a partir de uma iniciativa individual e contava com redes de apoio que iam desde contatos pessoais, políticos e profissionais, até o uso de recursos financeiros que podiam ser oriundos dessas redes ou do próprio exilado, em caso de melhores condições. Esse aspecto estabeleceu certo recorte de classe, fazendo com que a grande maioria dos exilados fossem oriundos de setores médios, e não das classes menos favorecidas, que tiveram como opção o exílio somente em ocasiões em que houve organizações de asilo diplomático ou políticas que possibilitassem a saída. Nesse sentido, segundo o autor, o exílio chileno foi o que mais teve componentes populares, ou seja, do Chile foram oriundos os exilados menos favorecidos, em comparação com os outros países da América Latina.

Dentro das circunstâncias que envolvem a saída, pode-se reconhecer tipos de exílio, segundo Yankelevich (2001), que são: o político, no caso de diretos opositores políticos, ou o econômico, que vale para os casos de indivíduos que foram afetados pelas mazelas econômicas, frutos das políticas da ditadura. Ainda,

[...] Entre os exilados, uma parte estava integrada por militantes com uma clara adesão política, mas uma porcentagem importante dos que decidiram exilar-se o fez por temor lógico à repressão, apesar de não ser o que as ditaduras consideravam “subversivos”: entre eles, amigos e familiares de detidos ou de “desaparecidos”, pessoas que só estavam numa agenda telefônica de um perseguido, ou indivíduos que haviam realizado atividades do tipo sindical ou intelectual, como representantes ou líderes sindicais, professores universitários, estudantes, jornalistas, gente vinculada ao mundo da cultura e das artes. Mas, além ou junto das motivações políticas, deve-se ter presente a existência de indivíduos e suas familiares que decidiram sua saída pelas perdas de empregos e pelas dificuldades para conseguir outros (YANKELEVICH, 2001, p. 16).

Um aspecto importante dos estudos mais atuais sobre o exílio é que muitos buscam, em geral, analisar a importância do país de origem e do país de chegada, uma vez que as políticas de acolhimento de exilados variam de acordo com cada realidade

nacional e, muitas vezes, países que tenderam a ser mais abertos ao recebimento desses indivíduos acabaram por abrigar grandes comunidades de exilados que se organizaram e se manifestaram constantemente, como o caso do México.

Da mesma forma, considerar também os aspectos que envolvem “a existência de uma tensão entre o princípio de pertencimento nacional e o princípio da cidadania” torna-se importante, ao estudar o assunto. Essa tensão aparece quando o indivíduo é afastado de seus direitos enquanto cidadão de determinado país – ou seja, sequer pode continuar a viver nesse território e ao mesmo tempo seus laços de vinculação com o país tornam-se ainda mais fortes. Roniger (2011) nos diz que o exílio pode colaborar com a redefinição dos termos de uma identidade coletiva, uma vez que, para além dessa tensão existente entre os direitos alijados e a noção de nacionalidade de quem não pode mais viver em sua pátria, no caso latino-americano há o elemento da transnacionalidade. Esse é um ponto importante para a nossa pesquisa, que envolve as redes de solidariedade estabelecidas entre os músicos latino-americanos exilados. Oriundos de diversos países, seu encontro nos países de acolhida favoreceu o fortalecimento de uma ideia de “latino-americanidade”, ou seja, de empatia e conexão entre indivíduos que, em seus países, sofriam de mazelas parecidas. É importante pensar nesses termos, uma vez que, no que tange a repressão, houve também esforço transnacional, expresso, por exemplo, na chamada Operação Condor.

O exílio parece ter desempenhado uma importante função no contexto da redefinição do que se entende como identidade latino-americana. Identidade essa que se expressa através de noções como a de uma origem comum – a colonização espanhola – lutas comuns – as lutas pela independência – um idioma comum – o espanhol – e, na segunda metade do século XX, as mazelas comuns, como as ditaduras e os regimes autoritários. Ainda,

En muchos casos, el exilio parece haber desempeñado un papel importante en América Latina en la redefinición de los planos nacional y la identidad pan latinoamericana. La historia iberoamericana presenta innumerables casos como los del colombiano José María Torres Caicedo, a quien se le atribuye la creación del término y la idea de América Latina durante su exilio en París; o bien el cubano José Martí y el portorriqueño Eugenio María de Hostos y Bonilla, que desarrollaron banderas de lucha de identidad más amplias que las de su tierra natal (RONIGER, 2011, p. 20).

Em relação ao aspecto individual do exílio, essa ampla gama de relações que são estabelecidas, ou seja, esse amálgama de relações culturais força certa “fragmentação” das identidades, circunstância que pode ser boa para uns e ruim para outros. Ao que

parece, para Alfredo Zitarrosa, o exílio foi sinônimo de sofrimento. Essa fragmentação muitas vezes se canaliza em discursos que buscam criar condições favoráveis à volta, e um dos discursos que, segundo Roniger (2011) teve forte impacto na denúncia da repressão foi o da valorização dos direitos humanos e repúdio às violações ocorridas nos países em que foram estabelecidas ditaduras.

O exílio, embora seja um tema bastante estudado, ainda possui uma carência, no que diz respeito a sua faceta uruguaia, no Brasil. Nesse país, recortes específicos dentro desse contexto ainda estão para aparecer, e que certamente poderão colaborar com a compreensão do tema de maneira mais global, abrangente.

Pode-se dizer que o entendimento sobre o exílio é parcial, e que é necessário nos aprofundarmos na dinâmica interativa de grupos exilados, nas redes de solidariedade, nas associações de defesa dos direitos humanos, entre outras questões. Nesse contexto é importante refletir: qual o papel de Alfredo Zitarrosa e de que forma sua trajetória pode nos ajudar na compreensão dos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX? É nessa esteira que pretendo colaborar, uma vez que Zitarrosa é reconhecidamente um dos mais importantes artistas uruguaios e que sua biografia faz parte da cultura do país. Outra questão importante é: “[...] de qué manera pudo la interacción entre los exiliados y sus anfitriones crear una dinámica política en los países de recepción y asilo?” (RONIGER, 2011, p. 23) e, na tentativa de responder essa questão, me debruço sobre a trajetória de Zitarrosa.

Visto como uma espécie de desenraizamento, um dos aspectos mais importantes dos estudos sobre o exílio está justamente na tentativa de recompor parcialmente essa fratura, trazendo à tona discussões fundamentadas sobre o tema, apontando as alterações na vida de quem o vivenciou, seu sofrimento, bem como a compreensão das características macroscópicas, como os grandes movimentos de emigração forçada realizados na região ao longo da segunda metade do século XX. Mais especificamente, estudar o exílio vivenciado por um músico parte do pressuposto de que sua produção musical de algum modo é afetada por essa experiência, tanto do ponto de vista individual quanto da relação com músicos(as) de outros países. Nesse sentido, pode-se dizer que a memória dos indivíduos, muito embora devam ser tratadas com cuidado, do ponto de vista metodológico, é de grande riqueza, memória essa que pode ser expressa através de entrevistas, história oral (para o caso de sujeitos ainda vivos) ou de fontes jornalísticas, normalmente entrevistas nas quais o músico foi questionado sobre sua vivência, e que

podem nos trazer detalhes e informações bastante importantes para o estudo. Esse aspecto é relativamente facilitado pois, em geral,

Falar do desterro ou escrever sobre ele torna-se uma necessidade para aquele que o vivencia, tanto para tentar recompor a sua fratura, aproximando espaços e tempos da partida e/ou do regresso, quanto para se colocar como protagonista de uma narrativa justificadora ou glorificadora dessa experiência (DUARTE & FIUZA, 2015, p. 9).

Para além de pensar essas questões referentes à importância da memória e da individualidade para o campo de estudos, penso ser importante aqui trabalhar alguns conceitos que para ele são fundamentais. Na obra de Luis Roniger (2011), o primeiro conceito escolhido é o vinculado à autora Amy K. Kaminsky, que busca estabelecer a relação do exílio com o espaço e o movimento no espaço, ou seja, que o exílio se dá a partir do movimento da saída do indivíduo de seu país de origem em busca de segurança em outro país, independente de qual seja. A segunda surge a partir da obra de John Simpson intitulada *The Oxford Book of Exile*, na qual se estabelece que

[...] la experiencia definitiva del exilio es ser arrancado del hogar, de la familia, de todo lo agradable y familiar, y por la fuerza ser arrojado a un mundo frío y hostil, ya sea que el agente de la expulsión fuere un ángel de Dios o la NKVD de Stalin (SIMPSON apud. RONIGER, 2011, p. 5).

O autor traz, também, a ideia proposta pelo autor Hamid Naficy, que estabelece que “el exilio esta inexorablemente vinculado a la patria y de la posibilidad de retorno” (RONIGER, 2011, p. 5) ou seja, o exílio é aqui entendido como um grande sonho de retorno à casa, à sua terra natal, aspecto que pode variar de acordo com a trajetória individual, uma vez que cada indivíduo estabelece uma conexão diferente com o processo. No entanto, ao observar elementos que envolvem a experiência de Alfredo Zitarrosa, logo fica claro que o autor passou por um processo de dor e sofrimento ao estar longe de seu país.

Uma distinção interessante para essa pesquisa se dá entre conceitos que compartilham a mobilidade social, como exemplo a ideia de diáspora que, embora semelhante à ideia de exílio como conhecemos na segunda metade do século XX, possui diferenças substantivas, entre elas o fato de que a diáspora ocorre de maneira coletiva, ou seja, se refere a um povo, ou a um conjunto de indivíduos que formam uma unidade social (os judeus, por exemplo). Já o exílio normalmente ocorre de maneira individual ou, no limite, familiar, muito embora possa ocorrer com diversas pessoas ao mesmo tempo, ainda que não de maneira organizada. Além disso, a diáspora pressupõe uma ideia de pertencimento simbólico a um grupo de indivíduos que compartilham a mesma cultura,

já o exílio pressupõe conexão apenas com o lugar de origem, com a pátria (RONIGER, 2011).

É bastante comum, ao observar obras que se debruçam sobre o exílio, o uso das biografias, buscando fazer o caminho do “micro para o macro”. No caso do exílio, a riqueza de estudá-lo no plano biográfico se dá a partir da ideia de que, através do aspecto individual que, como vimos, é sempre muito distinto de um indivíduo para o outro, é que se pode compreender as comunidades de exilados nos mais diversos países do mundo. Quais circunstâncias levaram o indivíduo a se exilar e de que maneiras elas afetaram o exílio de outros cidadãos, no mesmo período? De que forma e com quais grupos o indivíduo se articulou, no país de acolhida, para se manifestar contra a repressão em seu país e tentar criar circunstâncias favoráveis a seu retorno? Essas são apenas algumas das possíveis perguntas cujas respostas circundam o terreno da trajetória individual. Nesse sentido, penso que a grande contribuição de meu trabalho se dá no sentido de investigar a biografia (principalmente o exílio) de Alfredo Zitarrosa, uruguaio, e qual sua contribuição para a história coletiva das comunidades de exilados e expatriados na Europa e em outros países latino-americanos como a Argentina e o México, pelos quais o músico passou.

Já o texto de Mario Sznajder (2001) busca tratar de um panorama geral dos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX, considerando os principais fluxos, os países que mais receberam exilados, as motivações mais comuns, entre outras questões. Inicia seu trabalho tratando do que chamou de “modelo triangular do exílio”, metáfora na qual as pontas do triângulo são: o país expulsor, o exilado e o país anfitrião, as quais se relacionam na esfera pública internacional, durante o processo. É interessante perceber esse movimento de influência mútua que ocorre entre esses três aspectos, considerando a influência que o exilado acaba por exercer no país receptor, as manifestações políticas que corriqueiramente ocorriam no sentido de expor as violações praticadas pelo governo em seu país de origem e as trocas culturais ocorridas durante o processo. Esse é um dos aspectos fundamentais que procuramos responder ao longo da pesquisa. Para além disso, o autor defende que o exílio desse período trouxe novamente à tona um tipo muito específico de exílio que ocorreu na América Latina durante o século XIX e atingiu indivíduos como Simón Bolívar, por exemplo, e que se enquadrava na ideia autoritária de que para os opositores, restava o “*encierro*, o *destierro* ou o *entierro*”, ou seja, a prisão, o exílio ou a execução/morte.

Do ponto de vista das escolhas, em seus estudos, Sznajder (2001) observou que, de modo geral, os exilados optavam por países democráticos, geograficamente próximos (de preferência), escolhas essas que eram baseadas na ideia de um retorno rápido, raciocínio fortemente presente entre os exilados, ou seja, a visão de que a sua situação de emigração era algo momentâneo e que, através de sua atuação política no exterior, poderiam favorecer ou até mesmo criar uma situação de retorno. Considerando esses aspectos, temos que os países que mais receberam exilados na América do Sul foram a Argentina, o Chile e a Venezuela, na América do Norte o México e os Estados Unidos e na Europa a Espanha e a França. No caso de Zitarrosa, seu exílio se iniciou na Argentina, posteriormente na Espanha e, por fim, no México, tornando-o um *exilado serial*²⁹.

Aproveitando o ensejo, é importante pontuar que a Espanha, na Europa, foi o país que mais recebeu exilados, sendo eles, segundo dados retirados da obra de Sznajder (2001) 42.358 argentinos, 28.717 chilenos, 10.966 uruguaios e 8.818 dominicanos (segundo dados que o autor retirou da UNHCR-ACNUR). A motivação de tamanha onda de exilados para o país se dá a partir da afinidade cultural, mas também da afinidade econômica e da atração política do contexto:

O caso do Uruguai sob mando militar é também ilustrativo dos efeitos combinados de eleição de países vizinhos como lugares para sua fuga,

Se o deslocamento era para um lugar distante, como a Europa, a afinidade cultural podia pesar a favor da Espanha sobre outros destinos. Embora fosse relativamente subdesenvolvida em comparação com outros destinos europeus durante o auge da repressão na América Latina na década de 1970, o fato de compartilhar o idioma espanhol foi um fator importante de atração, inclusive antes da democratização, e se acentuou depois da morte de Franco e da abertura democrática espanhola. Testemunhos de exilados latino-americanos na Suécia e em Israel dão conta da atração que exerceram a Espanha e o México sobre eles, apesar das melhores condições que lhes deram as autoridades suecas ou israelenses (SZNAJDER, 2011, p. 73).

Ainda sobre o exílio, ao pensá-lo no contexto das ditaduras da segunda metade do século XX, na América Latina, pode-se perceber que foi uma das facetas do *modus operandi* repressivo levado a cabo pelos regimes da época, ou seja, o exílio deve ser visto como uma outra violência, existente para além da tortura, da prisão, do desaparecimento político e do assassinato, práticas também corriqueiras no período.

²⁹ A ideia de exilado em série, ou serial, aparece de Sznajder (2001) para denominar os indivíduos que passaram, durante seu processo de exílio, por diversos países, passagens que normalmente são marcadas por mudanças no regime político no país, pressão do país de origem para extradição, mudanças nas políticas de asilo (normalmente ocasionadas após mudanças de governo, mesmo que não sejam autoritários), entre outros aspectos que acabam forçando a emigração em busca de segurança e alguma estabilidade.

Muito embora tenha sido um acontecimento de caráter massivo, ou seja, muitos indivíduos acabaram por se exilar nesse contexto, os motivos, o país de acolhida e a maneira como foi posto em prática são dotados de características particulares, o que leva Yankelevich (2011) a dizer que o exílio é um “processo coletivo, mas que deve ser entendido como um somatório de ações individuais”. Nesse aspecto, o autor pontua que não houve um esforço coletivo, por parte dos exilados, no sentido de saírem juntos do país, ou até mesmo procurarem acolhida no mesmo local, mas sim várias ações individuais motivadas por diferentes questões (normalmente correlacionadas, como o medo da repressão, a fuga da prisão e o medo da morte) e levadas a cabo de diferentes maneiras. Retomando, Yankelevich (2011) pontua que é possível estabelecer um recorte de classe, uma vez que somente indivíduos oriundos das classes médias possuíam recursos financeiros e contatos para realizar a emigração, restando aos menos favorecidos a procura por asilo diplomático oferecido por países e organizações políticas que o faziam sem custo. No caso Uruguai, a embaixada mexicana foi responsável por receber e colaborar com o exílio de inúmeros perseguidos pela ditadura.

Também do ponto de vista individual, pensar o exílio é também bastante complexo, uma vez que lida com princípios que fundamentam todo o ordenamento jurídico das sociedades ocidentais, como o fato de que os direitos são concedidos à cidadãos que possuem a nacionalidade de determinados países, e o exilado muitas vezes vivia um processo em que a sua nacionalidade lhe era arrancada.

Pode-se dizer que existe uma tensão entre o princípio do pertencimento nacional e o princípio da cidadania, uma vez que o exilado perde os direitos ligados à cidadania, sem no entanto perder a conexão emocional/afetiva com seu país, gerando assim uma ideia de “alma nacional”. É nesse sentido que surge a importância da identidade, tão cara a nós, seres humanos, e que é responsável por dotar nossos pensamentos de fatores que nos identificam com nossa terra natal, seja ela qual for. No caso latino-americano, pode-se dizer que o exílio funcionou como uma espécie de elemento continental de identidade, principalmente a partir do momento em que se realizaram redes de solidariedade entre exilados de diferentes países da região. Nesse sentido, destaca-se o papel do semanário *Marcha* que, para além de seus escritos, foi responsável por promover uma série de encontros culturais que buscavam promover a cultura latino-americana, envolvendo o cinema, a música, o teatro, a literatura, entre outras coisas, e que muito colaboraram com a ideia de uma solidariedade do continente, ideal reverberado com frequência nos eventos

e nas páginas do jornal. Em suma, é preciso observar o exílio como um fenômeno multifacetado, ou seja, que possui sua face histórica, sociológica, psicológica, cultural, antropológica, econômica, literária, artística e geográfica que, inclusive, na maioria das vezes estão presentes de maneira concomitante.

Vamos agora ao caso específico do exílio uruguaio e sua situação na Espanha e no México.

3.2. O exílio uruguaio na Espanha e no México

Para pensar o exílio uruguaio, é necessário, anteriormente, entender o contexto que levou à sua ocorrência, ou seja, compreender a repressão e de que forma ela acabou criando a necessidade de que artistas perseguidos pelo regime militar precisassem recorrer ao exílio. Nessa esteira, uma das referências fundamentais, no Brasil, para pensar a ditadura civil-militar uruguaia, é o professor Enrique Serra Padrós, falecido em 2021. Para aprofundar essa questão, farei uso de alguns textos do autor, notadamente o artigo publicado na revista *Varia História*, de Belo Horizonte, em 2012, intitulado A ditadura civil-militar uruguaia: doutrina e segurança nacional, voltado a pensar os aspectos doutrinários da ditadura, ou seja, quais os principais fundamentos teóricos que os militares buscaram formular para justificar seus variados crimes e violações.

É preciso ter em mente que a chamada Doutrina de Segurança Nacional (DSN) atuou como matriz doutrinária fundamental das ditaduras civis-militares do Cone Sul, de modo geral, e não só do Uruguai. Evidentemente, haviam outras doutrinas que também fizeram parte desse conjunto de ideias, como exemplo a doutrina Francesa, cuja base se dá na ideia de guerra psicológica e intensificação da manipulação da sociedade civil, ou as doutrinas oriundas da Espanha franquista, que estabelecem que a sociedade civil deve sempre ser tutelada pela instituição militar, que deve atuar quando julgar necessário. É importante ressaltar que houve também influência da interpretação brasileira da DSN, que se demonstrou através dos pressupostos estabelecidos pela Escola Superior de Guerra, na figura de Golbery do Couto e Silva (PADRÓS, 2012, p. 497).

A influência dos Estados Unidos da América (EUA) também se fez fortemente presente, principalmente através da disseminação da ideia de uma “guerra permanente” em que o “mundo livre” e o “mundo comunista” combatiam entre si, em busca da hegemonia. A formulação da DSN no Uruguai seguiu à risca as formulações norte-americanas, que inclusive estabeleciam algum nível de pentagonização dos exércitos

latino-americanos, que os países da região tinham como tarefa central da guerra permanente a proteção de seus próprios territórios, ou seja, a busca por evitar processos revolucionários que podiam derrubar governos e instaurar regimes contrários aos ideais estadunidenses. Para além dessas questões, os uruguaios estabeleceram que o Estado deveria ser instrumentalizado para a propagação de valores militares ante à sociedade, como a disciplina, a verticalidade, a hierarquia e o estabelecimento da ordem, além da imposição da segurança, que era vista pelos militares como requisito básico para o desenvolvimento do país, segurança essa cujo estabelecimento deveria se dar a qualquer custo, mesmo que à base da força e da violência (PADRÓS, 2012).

O primeiro contato dos militares uruguaios com as teses da DSN norte-americanas foi estabelecido já no final da Segunda Guerra Mundial, mas foi somente a partir de 1968, em uma conjuntura de ascensão do autoritarismo no Uruguai levada a cabo pela ascensão de Jorge Pacheco Aréco ao cargo de presidente, que se intensifica, culminando em sua plena utilização a partir da chegada da ditadura, em 1973 (PADRÓS, 2012). Como vimos, foi justamente nesse contexto que Zitarrosa passou a atuar junto à política de maneira mais explícita, circunstância que o colocou no radar da repressão e que, em 1976, justificaria o seu exílio. Não somente Zitarrosa, mas nesse contexto ocorre a intensificação das atividades políticas dos músicos de protesto uruguaios, de modo geral, bem como a intensificação das atividades relacionadas à luta armada. Como vimos no subitem 3 do primeiro capítulo da dissertação, Zitarrosa participa, nesse processo, se filiando à chamada *Frente Amplio* e tendo de lidar com os primeiros sinais de censura e perseguição política que o levariam ao exílio.

No que diz respeito à justificação das violações, os militares trataram de promover uma ideia de que o Estado detinha o direito de se defender, e que para tal qualquer meio era válido, em razão da manutenção da ordem e da segurança. É através dessa premissa que a “guerra” contra o inimigo interno se transformou em “guerra suja” e todos os escrúpulos foram deixados de lado. Assim:

Essa é a essência da argumentação que justifica o terror do Estado: a subordinação de tudo à defesa da ordem e da segurança da Nação. Em seu nome, as denúncias de crimes cometidos pelo Estado, a violação dos direitos humanos, a aplicação de tortura física e psicológica, o assassinato político, a destruição das instituições democráticas e toda a repressão contra os movimentos, partidos e organizações políticas foram e continuam sendo negadas e consideradas acusações infundadas para deturpar a missão salvacionista do Regime de Segurança Nacional (PADROS, 2012, p. 508).

Temos então uma breve reflexão sobre os fundamentos teóricos e jurídicos formulados pelos militares, que buscavam justificar e dar base de sustentação a toda movimentação realizada por eles que culminou na Ditadura. É importante observar as semelhanças com as noções desenvolvidas pelos militares de outros países, o que nos leva a crer que, para além dos músicos latino-americanos que possuíam uma visão latino-americanista, os próprios militares dos países do Cone Sul possuíam certa visão de unidade e cooperação entre si, visão que culminou inclusive na chamada Operação Condor, que elevou ao nível transnacional a repressão interna de cada país.

A partir desse preâmbulo, e compreendendo que essa situação gerou um fluxo de uruguaios exilados para diversas regiões do mundo, procurarei pensar a trajetória dos uruguaios que se viram exilados no México e na Espanha, recorte escolhido em função da ida de Alfredo Zitarrosa, meu objeto central de pesquisa.

Começamos pelo caso mexicano, país no qual Zitarrosa esteve exilado durante os anos de 1979 a 1984. Para pensar as características gerais que dizem respeito ao conjunto de latinoamericanos que foram recebidos no país no contexto dos exílios, devemos levar em conta que eram oriundos de nacionalidades distintas mas que, em sua grande maioria, eram chilenos, uruguaios ou argentinos. Diferente do caso chileno, para o qual o governo mexicano buscou estabelecer uma política oficial de acolhida dos exilados, processo que acabou por facilitar o seu trânsito, os uruguaios não puderam contar com uma política oficial por parte do governo – embora tenham recebido ajuda de mexicanos, principalmente o embaixador do país no Uruguai, Vicente Muñiz Arroyo (que permaneceu na embaixada de 1974 a maio de 1977). Nessas circunstâncias, a responsabilidade de receber e apoiar os exilados no país ficou nas mãos de agrupamentos de esquerda, a exemplo do chamado *Comité Mexicano de Solidaridad con Uruguay* (COMESU), que “[...] reunia mexicanos que buscavam meios de prestar algum tipo de assistência aos uruguaios e também denunciar as arbitrariedades que vinham ocorrendo naquele país” (GOMES, 2019, p. 78).

Para além das organizações mexicanas, os próprios uruguaios se organizaram no sentido de se apoiar, mutuamente, na circunstância adversa do exílio. Um dos exemplos dessa ação é a formação do *Comité de Solidaridad con Uruguay* (COSUR), “[...] que inicialmente foi dirigido por Carlos Quijano e passou a centralizar todas as ações visando o amparo da comunidade uruguaia no México e também da denúncia das violações cometidas pelo regime militar uruguaio” (GOMES, 2019, p. 79).

Nesse contexto de trânsito de exilados latinoamericanos ao México, os movimentos de solidariedade se destacaram na colaboração da recepção, principalmente em relação ao uso da arte e da cultura na intenção de promover uma sensibilização dos cidadãos em relação à situação do país ao qual se solidarizavam. Surgem, no país, as chamadas *Jornadas de la Cultura* que, segundo Caio de Souza Gomes (2019):

[...] trataram de fazer das artes instrumentos de mobilização contra a ditadura e dos artistas “embaixadores” da causa da liberação do continente americano. Um dos mais importantes marcos nesse sentido foi a realização, ao longo de 1977, das Jornadas de la Cultura, atividades que combinavam arte e política, contando com a participação de artistas, intelectuais e políticos, e que se ocorreram em países da América Latina, Europa e África (p. 79).

No México, a Jornada ocorreu entre os dias 22 e 28 de agosto de 1977, e ficaram conhecidas como *Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio*. Como aponta Silvia Dutrénit Bielous (*apud* GOMES, 2019):

As jornadas, com seu selo de denúncia da ditadura e da solidariedade com o Uruguai, foram convocadas a partir da chamada de um grupo de intelectuais e acadêmicos mexicanos e latino-americanos. Projetadas como um heterogêneo ciclo de encontros de distintas expressões artísticas, acadêmicas e intelectuais, as Jornadas foram possíveis pela conjunção de múltiplos e significativos apoios do oficialismo mexicano (através da estrutura política e sindical do PRI), de grupos de oposição política (PCM, PPS, PMT e PSUM) e da estrutura universitária. Só esta conjunção tornou possível a presença de artistas e intelectuais provenientes de distintos continentes e diversas nacionalidades (p. 79-80).

A premissa básica do evento era a crítica das ditaduras, como podemos ver nesse trecho de uma fonte jornalística, o jornal *Voz Proletária*, de propriedade do Partido Comunista Colombiano, datada de 11 de maio de 1978:

[...] Uruguay, país de hondas tradiciones culturales, expresadas en una constante actividad artística y científica, que ha merecido altos reconocimientos a nivel continental y mundial, ve hoy enseñarse contra sus tradiciones de libertad, tolerancia y progreso, la violencia de una dictadura fascista, que amenaza no solo detener su camino, sino también de hacerlo retroceder hacia el oscurantismo y la barbarie.

Las tres ramas de la enseñanza intervenidas, sus institutos de investigación destruidos, la prensa independiente clausurada, los libros de autores clásicos de la filosofía, el arte y la educación incendiados al mejor estilo de la Inquisición Medieval, son algunas de las muestras de lo que ha hecho el fascismo con el acervo cultural uruguayo. [...] (Jornadas de la cultura uruguaya en el exilio. *Jornal Voz Proletaria*. España, 11 mai. 1978, p. 11)

E a matéria segue criticando a ditadura e estabelecendo uma linha argumentativa que justificasse a realização do evento. O evento contou com a participação de Zitarrosa, mas também de Daniel Viglietti, Roberto Darvín e Camerata Punta del Este,

representando os uruguaiois, para além de músicos de diversas outras nacionalidades, como peruanos, cubanos e mexicanos (GOMES, 2019, p. 80).

Voltando à questão do exílio no país, deve-se levar em conta que o México foi um dos poucos países cuja abertura para receber os refugiados se viu efetiva, questão que, aliada ao fato de que possuía (e possui) uma larga tradição governamental de asilo político, transformou o país em uma opção para indivíduos que buscavam refúgio (MEYER; YANKELEVICH, 1999).

O exílio no México foi dotado de particularidades que muitas vezes criavam certas confusões entre os exilados. A própria conjuntura política mexicana, que no período das décadas de 1960 e 1970 era governado pelo PRI³⁰ (partido oriundo da Revolução Mexicana, mas que possuía como principal característica certo autoritarismo), era bastante confuso, principalmente ao considerarem a abertura dada à indivíduos exilados de países do Cone Sul e que, em sua grande maioria, se identificavam como espectro político de esquerda. Há também a questão da proximidade territorial com os Estados Unidos, país muito criticado pelos militantes, fosse em suas obras teóricas, artísticas ou até mesmo jornalísticas.

Ainda assim, segundo Meyer & Yankelevich (1999), o exílio mexicano, talvez por uma questão de proximidade cultural, fez com que muitos exilados se identificassem fortemente com o país e sua cultura, gerando, inclusive, em alguns, certa resistência à volta para seu país de origem uma vez que a ditadura terminou. Em suma, muitos exilados optaram por permanecer, por compreender que os laços estabelecidos com seu lugar de origem foram rompidos de maneira tão visceral que, de certa forma, os impedia de sentir interesse em voltar. Assim,

[...] a experiência singular do processo de expulsão, a busca de refúgio e, finalmente, a vivência cotidiana desenvolvida no México, lançaram pontes de pertinência e identidade que se traduziram em laços afetivos alimentados de maneira permanente durante os anos que seguiram o processo de êxodo. Vemos diante de um fato paradoxal quando a experiência traumática de uma saída forçosa e involuntária do país de origem se re-significa, fazendo com que a residência no México assuma uma valoração positiva, a ponto da decisão de retornar envolver um sentimento de perda (MEYER; YANKELEVICH, 1999, p. 11).

Já sobre a Espanha, pode-se dizer que, de alguma forma, o processo de chegada dos exilados foi relativamente semelhante ao mexicano. Nesse sentido, houve também a

³⁰ Partido fundado em 1929, herdeiro direto do chamado Partido Nacional Revolucionário (PNR), que governou o México pelos 70 anos seguintes, sem interrupção.

formação de comitês de solidariedade aos exilados uruguaios, como exemplo o *Comité del Frente Amplio en el exterior*, ou o *Comité de Solidaridad con Uruguay*, ou até mesmo a criação da chamada *Casa del Uruguay* (GOMES, 2019, p. 126). O objetivo central dessas organizações era criar condições para o recebimento o estabelecimento dos exilados no país.

Os principais destinos dos uruguaios na Espanha foram Madri e Barcelona. Essa questão se deu justamente pela formação das organizações de exílio uruguaio, que se concentraram nesses dois locais, mas também por vários motivos de ordem pessoal, familiar, política ou até mesmo militante. Uma das instituições que muito colaborou com os exilados foi a chamada *Asociación de Amigos del Uruguay e Casa del Uruguay: Barcelona*. Segundo Santos (2010),

La labor desarrollada por esta Asociación va a ser muy similar a la que cumplen el asociacionismo de carácter étnico o nacional en América Latina, observado para la inmigración europea del siglo XIX y XX. Es decir, servir de espacio de reunión y acción de personas provenientes de un mismo país o región, con una labor importante de reservorio identitario, asistencia y ayuda con servicios anexos como biblioteca o la formación de comisiones o subgrupos para el desarrollo de actividades culturales como teatro, artesanías o artes plásticas, etc. (SANTOS, 2010, p. 96).

No campo cultural também houve iniciativas, como o exemplo de *La Casona Oriental*,

[...] espaço criado pela jornalista e radialista uruguaia Marta Nelly, figura importante na divulgação da canção popular uruguaia no exílio por meio de seus programas de rádio como “SOS, aquí Latinoamérica”, na Radio Juventud, “Música y canciones de Hispanoamérica” e “Folklorismo”, na Radio Miramar (GOMES, 2019, p. 127).

Nos dois casos nacionais é interessante observar a cultura como elemento essencial na busca por promover a sensibilização dos residentes dos países de acolhida, como que almejando evocar empatia em relação aos processos vividos pelos exilados.

Da mesma maneira que no México, na Espanha aconteceu uma série de eventos/festivais que buscavam promover a solidariedade ao povo uruguaio através da cultura, em especial da música, nos quais Zitarrosa era presença constante, apesar de seu estado de tristeza permanente. O músico também buscou manter sua carreira ativa, realizando algumas turnês e lançando discos, como o caso de *Guitarra Negra* (1977), uma de suas obras mais conhecidas e que foi produzida e lançada durante seu período de exílio na Espanha. Esse disco, inclusive, contou com shows pensados para sua

divulgação, como podemos ver em um excerto do jornal catalão *Treball*, publicado no dia 19 de abril de 1978, falando sobre Zitarrosa:

Juntamente con Daniel Viglietti, un dos maiores cantores uruguayos. Muitos anos de dedicação e 16 LPs confirmam uma história de compromisso com as pessoas e de qualidade estética irrevogável. Finalmente poderemos acompanhar Zitarrosa numa “Guitarra negra” magnificamente trabalhada. Zitarrosa, que atualmente vive exilado em Madri, canta a canção no sábado, em um festival que celebra Barcelona e marca os dias da cultura catalã-uruguaia. Zitarrosa foi o momento mais vibrante e emocionante do ato “Guitarra Negra” d’Alfredo Zitarrosa (Movie-play). *Jornal Treball, Catalunha, 19 abr. 1978, p. 13, tradução nossa*).

Guitarra negra é, até os dias atuais, um dos mais renomados álbuns da carreira de Zitarrosa, e é composto por 6 músicas, que são, em ordem: Guitarra negra, Stéfanie, Coplas al compadre Juan Miguel, Cuál de esas mozas, La vuelta de Obligado e Canción de los horneros. O site Perrercac, que conta com uma série de artigos e informações sobre os mais diversos músicos latino-americanos e suas obras, nos diz o seguinte, sobre o álbum:

Respecto de su edición, en la biografía de Zitarrosa que escribió Guillermo Pellegrino, cuenta la siguiente anécdota:

A mediados de 1977, Zitarrosa pudo concretar su sueño y editar por vez primera su querida Guitarra Negra. Pero para cristalizar ese anhelo tuvo que atravesar un camino con varias piedras, tal como lo recuerda Bouzas. “Yo entré en contacto con la discográfica Movieplay, con una muy buena persona que era encargada de la serie Gong, por lo cual se solían grabar los autores latinoamericanos. Este hombre nos dio el visto bueno, pero nos dijo que solamente tendríamos cuarenta horas de estudio. Alfredo, que era muy detallista y que en estas cuestiones no le gustaba dejar nada librado al azar, terminó el disco con 120 horas de estudio. En principio, eso no fue un problema; cuando fui a entregar el máster y a cobrar, quien nos había dado el OK percibió que era un trabajo de gran nivel. Enseguida me llevó a ver al director general y a directivos del sello. Cuando esta gente empezó a escuchar la cinta, apareció Alfredo recitando “Guitarra negra”. Inmediatamente, se hizo un gran silencio, se notaban las caras de extrañeza. Al poco rato, el director general se despachó con un furioso “¡Hombre, pero este tío no canta!”, enseguida se sumaron otros directivos y se armó gran discusión, me endilgaban que los habíamos estafado. Había que ver la cara del pobre tipo que nos había contratado... En un momento de la discusión, cuando vi que estaba todo perdido, me puse firme y empecé a gritarles que eran unos frívolos, que ahí estaba el sentimiento de los 7.000 presos de la dictadura. De a poco fueron cambiando su postura hasta que el director general me dijo: “Bueno, hombre, tampoco es así como usted dice”. “Entonces tiene que saber que en este disco también hay una parte cantada”, le contesté. Pusimos el lado B y empezó a sonar “Stefanie”, quedaron impactados (Perrercac³¹: La canción, un arma de la revolución. Chile, 2016).

A anedota acima se refere ao fato de que a canção que dá nome ao álbum é chamada, pelo próprio Zitarrosa, de uma “contracanción”, onde ele apenas “declama” um

³¹ Disponível em: <https://perrercac.org/album/alfredo-zitarrosa-guitarra-negra-1977/622/>

texto, e não o canta. Essa declamação conta com um fundo de violão, simples, para dar ritmo. É somente a partir da segunda canção, “Stéfanie”, que Zitarrosa passa a, de fato, cantar. Para além desse fato, a canção é relativamente longa, possuindo cerca de 16 minutos de duração, o que pode ter causado espanto nos produtores do álbum, uma vez que esse definitivamente não é reconhecido como um padrão efetivamente comercial. A despeito de toda essa circunstância, o disco se revelou um sucesso de público, fazendo inclusive com que fosse reeditado, em 1978, dessa vez no México. Nessa segunda versão, é interessante observar que foram alteradas as canções do álbum, que contou com *Pa'l que se va*, *Doña Soledad*, *Stéfanie*, *Ya es bastante*, *Adagio en mí país* e *Guitarra negra*. Com exceção de Stéfanie e Guitarra negra (que agora figura no final do álbum, ao invés de ser a primeira canção, como na versão anterior), as outras canções eram diferentes das do álbum anterior.

O fato de o álbum ter sido editado na Espanha e depois reeditado no México nos revela que havia uma demanda por discos de artistas sul-americanos nesses países, demonstrando como, de fato, Zitarrosa teve uma carreira bastante bem-sucedida.

Voltando aos festivais, como exemplo dos realizados nesse período, segundo Enrique Coraza de los Santos (apud. GOMES, 2019):

Em 17 de abril de 1978 se celebrou no Poliesportivo de Sant Andreu (Catalunha), o Festival de la Canción en Solidaridad con Uruguay, onde se denunciou a situação vivida e a ditadura por representantes políticos e sindicais uruguaios no exílio e por catalães. O ato contou com a presença de Albert Plá e Miguel Tena, como artistas catalães, Alfredo Zitarrosa e seu grupo de violões, Braulio Lopez, Ricardo Comba e Federico el uruguayo, como artistas uruguaios. O objetivo fundamental do evento era arrecadar fundos para continuar com o trabalho de La Casona Oriental. O êxito demonstrado por esse tipo de evento fará com que se repita em 31 de março de 1979 no mesmo espaço de Sant Andreu, contando também com a presença de Alfredo Zitarrosa, Yamandú Palacios, Quintín Cabrera, Yalta, Jorge Estrela, Los Cochamay, Los Caucumani, Los Yunta, Victor Pedemonte, Elisa Serna e um grupo de Candombe. Outro ato de similares características ocorrerá em 1º de julho de 1979 no Poliesportivo de San Cugat como ato de solidariedade com os povos de Argentina, Chile, Uruguai e Nicarágua, contando nessa oportunidade também com a presença de artistas da música tradicional e popular latino-americana e espanhola, assim como com os diferentes comitês de solidariedade com estes povos (GOMES, 2019, p. 128).

Um dos aspectos mais importantes, e que devem sempre ser levados em consideração no que diz respeito a esses eventos – observação que vale para os casos mexicano e espanhol – é o seu aspecto transnacional. É corriqueiro observar a participação de músicos das mais diversas nacionalidades, sejam latino-americanos, sejam europeus. Essa característica está em consonância com o ideal latino-americanista

fortemente propagado pelos músicos e que esteve presente nas canções que formaram álbuns coletivos – a exemplo do LP *El Canto de un Pueblo*³², publicado pela *Rádío Educación*, que inclusive é originário da Jornada (festival) realizado no México – mas também individuais, que continham canções que exaltavam o sentimento latino-americano e buscavam, em seus versos, conectar o sofrimento vivenciado pelos habitantes dos países da América Latina que agora vivenciavam a escalada autoritária.

O álbum *El Canto de un Pueblo* foi editado em 1977, no México, pela *Radio Educación*, vinculada à Secretaria de Educación Pública de México (SEP), reunindo as apresentações realizadas nas Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio. O álbum é composto por 10 canções de artistas das mais diversas regiões da América Latina, que são: Adágio en mi país (Alfredo Zitarrosa, Uruguai), Tierra mestiza (Gerardo Tamez, México), Mariposas (Silvio Rodríguez, Cuba), Soy latinoamericano (Roberto Darvin, Uruguai), Gris tango (Luis Pasquel, México), Tengo (Nicolás Guillén/Pablo Milanés, Cuba), Andes lo que andes (Amaury Pérez, Cuba), Masa (César Vallejo/Pablo Milanés, Cuba), Te quiero (Alberto Favero/Mario Benedetti, Uruguai) e Sólo digo compañeros (Daniel Viglietti, Uruguai). O interesse por parte da Secretaria de Educación Pública de México em publicar o álbum revela a importância atribuída pelos mexicanos a esse evento.

Ainda sobre o exílio espanhol, penso ser interessante trazer características mais gerais relacionadas a esse fluxo, e que podem colaborar para a compreensão dos possíveis motivos pelos quais Zitarrosa optou por esse país, em detrimento de outros³³. Segundo GOMES (2019), “[...] se o exílio uruguaio na França foi fortemente marcado pela presença de militantes e simpatizantes dos Tupamaros, a Espanha foi importante reduto daqueles que se aproximaram da outra corrente fundamental da esquerda uruguaia, a *Frente Amplio*” (p. 126). Esse aspecto foi fundamental, pois Alfredo Zitarrosa foi membro desse partido político, inclusive, como vimos, atuando abertamente em sua militância. Outra característica fortemente presente entre os exilados que procuraram a Espanha é a de que a grande maioria deles passou pelo exílio na Argentina antes de partirem para o

³² “Os áudios reunidos foram captados em apresentações ao vivo ocorridas durante as Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio. O disco abre com o uruguaio exilado Alfredo Zitarrosa interpretando, apenas acompanhado por violões, sua canção “Adágio en mí país”, gravada pela primeira vez por ele em um álbum homônimo produzido na Argentina e lançado no Uruguai em 1973” (GOMES, 2019, p. 80).

³³ Essa discussão é importante, uma vez que há um fluxo significativo de uruguaio que procurou a França, ao invés da Espanha.

país, muito provavelmente pelo mesmo motivo, ou seja, eram companheiros de partido político e que buscavam nesse momento colaboração mútua no sentido de procurar um local seguro para estabelecer moradia. Para além disso, de modo geral, pode-se dizer que a escolha do país como destino varia entre proximidade cultural, laços familiares e/ou afetivos previamente estabelecidos, e até mesmo os chamados “contatos diversos” como o Centro Republicano, local onde espanhóis que estavam exilados no Uruguai (situação inversa) se encontravam (SANTOS, 2010).

Um outro aspecto interessante foi o que Enrique Coraza de los Santos (2010) chamou de “estreitos vínculos de partidos políticos e organizações sindicais entre os países, fortalecida principalmente durante o exílio espanhol, estabelecendo inclusive que “[...] puede establecerse un paralelismo comparativo entre las formas de organización y de redes existentes entre el exilio español en América y Europa y las que desarrollarán años más tarde los exiliados uruguayos” (p. 86).

Em relação à entrada no país, esta podia se dar de maneiras distintas, variando entre o uso do título de refugiado, para o caso de exilados que tivessem obtido reconhecimento por parte da ACNUR³⁴, situação que era relativamente complicada³⁵, fazendo com que a menor parte dos exilados fizesse uso desse recurso. Outra maneira seria a entrada com visto de turismo ou autorização por ocasião de ascendência próxima de algum cidadão espanhol ou de algum outro país europeu. Houve também alguns casos de uso de documentações falsas, normalmente elaboradas em países nos quais se mantiveram como militantes clandestinos. Nesse período de transição, pós-franquismo, uma vez dentro do país, boa parte dos indivíduos se depararam com certa permissividade por parte das autoridades espanholas, que concederam residência e posteriormente cidadania espanhola, com pouco tempo de estabelecimento no país. Essa situação mudou drasticamente a partir de 1978, quando foram estabelecidas políticas mais rígidas para concessão de residência e títulos de cidadania para estrangeiros. Todos esses possíveis métodos de entrada no país geraram uma defasagem nos dados, o que dificulta a quantificação dos exilados uruguayos residentes na Espanha nesse período.

³⁴ Alto-comissariado das Nações Unidas para os Refugiados.

³⁵ A ideia de entrar como refugiado só existia pelo fato de que eles não poderiam entrar como “asilados espanhóis”, uma vez que “[...] España no se adhiere al estatuto de Ginebra sobre el derecho de asilo hasta 1978” (SANTOS, 2010, p. 86).

A chegada dos uruguaios contou com apoio de diversos grupos locais. Segundo Santos (2010),

La acción política y sindical (difícil de separar), que desarrolló la labor esencial de solidaridad y denuncia de la situación del Uruguay y sus consecuencias sobre la población, estuvo protagonizada principalmente por militantes del Partido Socialista, el Partido Comunista y otras fuerzas políticas de izquierda como el 26 de marzo o el Partido por la Victoria del Pueblo, con un componente de género importante (p. 90).

Mas, apesar disso, também foi alvo de polêmicas, sendo um dos maiores pontos de embate político durante o exílio a discussão sobre o trabalho dos estrangeiros no país, uma vez que a própria legislação espanhola estabelecida que havia diferenças, em termos de leis trabalhistas, entre os espanhóis e os estrangeiros (que eram separados e recebiam regras específicas de acordo com sua região de origem). A situação dos uruguaios estava contemplada na chamada “Ley nº 118 de 1969”, que tratava de equipará-los, em termos de direitos e deveres relacionados ao trabalho, aos cidadãos espanhóis. A lei diz exatamente o seguinte:

Los trabajadores hispanoamericanos, portugueses, brasileños, andorranos y filipinos que residan y se encuentren legalmente en territorio español, se equiparan a los trabajadores españoles en lo que respecta a sus relaciones laborales, cualquiera que sea la forma de su regulación, eximiéndoles del pago de los derechos derivados de su condición. Asimismo, se equiparán en cuanto a su inclusión en los regímenes general y especiales de Seguridad Social y en cuanto a los beneficios y ayudas del Fondo Nacional de Protección al Trabajo (ESPANHA. Ministerio de la Presidencia, Justicia y relaciones con las cortes. Ley 118/1969, de 30 de diciembre, sobre igualdad de derechos sociales de los trabajadores de la Comunidad Iberoamericana y Filipina empleados en el territorio nacional. Boletín Oficial do Estado. España, 31 dez. 1969).

Muito embora essa lei existisse, na prática essa questão não foi garantida, gerando ruídos na mídia, que buscava denunciar a existência de dificuldades burocráticas (por parte do governo) em fazer valer a legislação.

Uma outra face do exílio em território espanhol e que deve ser levada em consideração é o contexto em que o mesmo ocorreu, dentro do país. A década de 1970 é marcada pela inversão, ou seja, a década em que o país deixa de ser um expulsor e passa a ser um receptor, com a mudança de governo e fim da ditadura franquista, circunstância que dura até os dias atuais, embora existam ressalvas, principalmente no tocante à situação da recepção de refugiados. Essa questão marca o contexto dos exílios, pois

En el momento histórico que llegan los exiliados del cono sur en general, y los uruguayos en particular a España, la inmigración es un fenómeno que tiene poca repercusión; su tratamiento como temática social, política o académica es prácticamente inexistente. Las primeras iniciativas que observamos en España

que vislumbran la preocupación por el tema de la inmigración son ya de mediados de la década siguiente (SANTOS, 2010, p. 80).

Por fim, penso ser interessante realizar uma breve análise em relação à volta dos uruguaios ao país, após o fim da ditadura, e dos modos em que foram criadas organizações que procuraram receber e dar assistência aos exilados que retornavam para o Uruguai e a Argentina, nos anos de 1983 a 1985.

A chamada “transição democrática” no país ocorreu de forma paulatina e gradual e, após completa, a nova democracia que emergia teve de lidar com uma série de questões deixadas pelos militares, principalmente às relacionadas a violações de direitos humanos. Entre essas questões, estava a recepção dos exilados, que agora poderiam voltar ao país sem nenhum tipo de entrave, ao menos por parte do governo. O campo de estudos do exílio se ocupou parcamente sobre esse processo de volta dos exilados, circunstância bastante interessante e que pode marcar uma pequena contribuição de minha parte, ao analisar o caso de Alfredo Zitarrosa.

A dinâmica que deve ser levada em conta é o fato de que, nesse momento, a sociedade é receptora, porém pouco anos antes, era a sociedade expulsora. Como compreender essa questão? Pode-se dizer que a conjuntura de mobilização social pela redemocratização no Uruguai se pautou em 3 grandes temas: liberdade dos presos políticos, o retorno dos exilados e a recuperação de pessoas e de crianças desaparecidas.

Um fato marcante foi a realização do chamado “vuelo de los niños del exilio”, em dezembro de 1983, onde mais de 100 crianças uruguaias viajaram para Montevidéu para encontrar seus familiares que haviam ficado no país. Essa viagem motivou a criação da chamada *Comisión para el Reencuentro de los Uruguayos* (CRU), ainda durante a ditadura. Posteriormente, houve a formalização da chamada *Comisión Nacional de Repatriación*, já no contexto de retomada democrática, criada inclusive pela lei de anistia (Lei nº 15.737), durante o governo Sanguinetti.

É importante ressaltar que as duas comissões foram frutos da mobilização de organismos de direitos humanos e partidos políticos uruguaios, que inclusive tiveram relevante participação no exílio dos indivíduos. Um deles foi a chamada *Frente Amplio en el Exterior* (FAE) que colaborou com a alocação de diversos uruguaios exilados na Europa. Houve também a chamada *Comisión Internacional Pro Retorno del Exilio Uruguayo* (CIPREU).

Pode-se dizer, sobre a CRU, que “[...] la raíz política partidaria y sindical de la CRU fue muy fuerte y expresó en sus inicios la inscripción del retorno del exilio como una de las demandas políticas de la “transición uruguaya” (LASTRA, 2014, p. 82). A CRU contou inclusive com a participação de membros do Partido Comunista Uruguaio. Também contou com a participação de familiares de indivíduos que haviam sido diretamente afetados pelas circunstâncias da repressão ditatorial.

Houve também movimentações parte de órgãos da igreja, como o chamado *Servicio Ecuménico de Reintegración* (SER) e o *Servicio de Rehabilitación Social* (SERSOC) com pouca ou nenhuma intervenção por parte de políticos, tendo um caráter mais de “reparação humanitária”, e de assistência aos presos e exilados que estavam em vias de retomar contato com a sociedade uruguaia. Assim:

[...] En la salida democrática en Uruguay, las organizaciones que se crearon se pueden distinguir a partir de dos grandes características: por un lado, la CRU como emergente de una articulación clara entre el movimiento de derechos humanos y los sectores políticos del país y, por el otro, aquellas organizaciones que emanaron de un compromiso religioso con el problema del exilio y que inscribieron sus prácticas de asistencia en el marco de un sentido “humanitario” (SER y SERSOC) (LASTRA, 2014, p. 85).

Segundo a autora, a participação de organismos de direitos humanos e de partidos políticos na questão da recepção dos exilados foi bastante marcante no Uruguai, assim como o posicionamento dos agora ex-exilados que trataram publicamente da situação, com o intuito de informar e conscientizar. Assim:

[...] Particularmente nos referimos a la fuerte composición que tuvo el exilio uruguayo de exilados “encuadrados” en estructuras partidarias y de figuras políticas de renombre que habían ocupado cargos de gobierno antes del golpe militar – como Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz, Enrique Erro y Wilson Ferreira Aldunate. Además de contar con esas figuras públicas, el exilio uruguayo se nutrió de militantes y partidos de la coalición de izquierda del Frente Amplio que pudieron operar como puentes de comunicación y gestión entre el Uruguay de afuera y el de adentro en los años ochenta, lo cual fortaleció los tejidos sociales y políticos para la recepción. Parte de esos puentes se ven reflejados en la constitución de la CRU, y principalmente en la fuerza que va ganando a lo largo de 1983 y de 1984 la consigna por una amnistía que libere a los presos políticos y que no condicione el regreso de los exiliados (LASTRA, 2014, p. 86).

Todos esses aspectos demonstram como houve, por parte de setores da sociedade, uma mobilização de oposição à ditadura e que levou em conta a situação dos exilados, tanto no que toca sua estadia no exterior, quanto em relação à sua volta, pós redemocratização.

3.3. Zitarrosa no Exílio.

Zitarrosa decidiu exilar-se em 9 de fevereiro de 1976, após alguns anos (ao menos desde 1971) sem poder cantar e trabalhar, no Uruguai. Antes de tomar essa decisão, Zitarrosa passou por um bom tempo de hesitação. Segundo o próprio músico, em um trecho retirado de sua biografia:

Permanecí obstinadamente en el Uruguay pensando que podía ser útil militando en una u otra corriente de las que integraban el Frente Amplio. Por cinco años estuve impedido de presentarme en recitales y vi marcharse por presiones políticas a unos, por razones económicas a otros, a muchos de los artistas de nuestro gran movimiento de la canción popular. Al principio, me entrevistaba alguna de las pocas estaciones de radio que podía hacerlo y difundía que yo estaba en Montevideo tomando mate. Era muy significativo, pero llegó un momento en que ni hablar fue posible. Carteles y leyendas pintadas que decían “Fuera Zitarrosa” aparecieron en mi barrio; también, varias veces, molestaron por teléfono a mi familia... La oligarquía se había dado cuenta de que, si nos daba tiempo para otras elecciones, en cuatro años más íbamos a ser gobierno (PELLEGRINO, 1999, p. 202).

Sobre o mesmo tema (o que motivou e como se deu seu exílio) Zitarrosa foi questionado³⁶ em entrevista para a *Revista Guambia*, datada de 1985, na qual o músico diz, ao ser perguntado se seu exílio foi ou não voluntário:

- Voluntariamente. Tuve problemas durante cinco años donde no pude cantar de hecho, aunque no estaba prohibido por decreto. En el 76 sí hubo un decreto comunicado a los medios de difusión, que prohibía mis canciones. Permanecí aferrado al país, aunque no podía cantar acá. Llegó el momento, sin embargo, en el que tuve que tomar una decisión y marcharme. Para poder vivir ¿No?, para poder cantar. [...] Yo salí al exilio considerando que era lo mejor que podía hacer, tanto desde el punto de mi vida personal, como la de mi familia, y desde el punto de vista de mi trabajo, como también político. Creo haber sido útil en el exilio. Yo no salí para internacionalizar mi canción, ni para comprar una casa (Revista Guambia, Montevideú, año II, n. 19, 1985).

Zitarrosa partiu, inicialmente, para a Argentina, em estadia que durou poucos dias, uma vez que o golpe ocorreu no país em 24 de março de 1976, tornando-o inseguro para sua presença. Na sequência, partiu novamente, desta vez para a Espanha, onde viveu a maior parte de seu período como exilado. Nesse curto período na Argentina, chegou a realizar algumas apresentações, como uma série de concertos realizados entre os dias 14 e 19 de abril e depois 10 a 13 de junho na sala Pablo Neruda do teatro IFT, em Buenos Aires, ao lado dos músicos de sua banda (PELLEGRINO, 1999). Em uma delas, Zitarrosa declarou que,

Mucha, muchísima gente, hombres y mujeres, familias enteras, profesionales, técnicos, obreros, jóvenes – fundamentalmente nuestros jóvenes -, poetas,

³⁶ “¿Te fuiste exilado voluntariamente u obligado?” esse foi o questionamento do jornalista a Zitarrosa, na entrevista.

actores, músicos, cantantes, escritores e intelectuales uruguayos han abandonado nuestro país en los últimos tres años. Yo mismo, finalmente, privado de cantar durante todo este tiempo, un día opté por irme también, en febrero pasado. Ninguna decisión me había costado tanto, en toda mi vida; nunca había tomado una resolución tan difícil, tan dolorosa, ni que afectara tanto mis relaciones con el medio y mi familia, con mis compatriotas y hasta conmigo mismo, en esa personal relación que uno tiene con la propia conciencia, toda vez que, lejos de mi patria, suponía que no podía vivir (PELLEGRINO, 2011, p. 106).

Um aspecto interessante desse trecho é que nos dá pistas de como a experiência do exílio pode ter afetado a vida e a obra do autor, uma vez que o sofrimento por estar longe de seu país é algo fortemente presente em suas declarações, de acordo com o próprio músico em trechos presentes em sua biografia escrita por Guillermo Pellegrino.

Também nesse mesmo período, foi ao Brasil³⁷, passando por Porto Alegre e, posteriormente, São Paulo. Segundo Pellegrino (1999), em Porto Alegre, vivenciaram momentos tipicamente brasileiros, como esse, que consta em uma entrevista concedida por Eleodoro Villada, ao próprio Pellegrino:

Cerca del mediodía decidieron ir a comer “fejoadá” para después tener toda la tarde para recorrer a la ciudad. Anduvieron dando algunas “vueltitas” hasta que, un poco cansado, Alfredo dijo: “Muchachos, vamos a tomar algo”. Entraron en una confitería que quedaba frente a una plaza que tenía, adelante, unas rejas bajas. Las mesas estaban afuera. Alfredo pidió un whisky, conversaron. “En una de éstas – cuenta Villada –, durante la charla, nos percatamos que había una banda de niños negros (serían unos 8 o 10) lustrabotas. Al rato, algunos se arrimaron, tímidamente, a la verja de la confitería, nos ofrecían lustrarnos los zapatos. El mozo enseguida se acercó y dijo: “No, acá no puede pasar”. Alfredo y yo le dijimos que los dejase, que estaban trabajando. El mozo seguía en su negativa hasta que después de insistirle un rato aflojó: “Bueno, está bien”. Empezamos a conversar con ellos. Al ratito nos fuimos con ellos a la plaza. Estuvimos un rato largo. Esos chicos nos hicieron pasar una tarde maravillosa. Yo me emocioné mucho cuando le pregunté el nombre a un morenito, muy simpático, con quien yo más tiempo estuve hablando: “Pablo”, me contestó temeroso. Ese nombre me trajo, instantáneamente, el recuerdo de mi hijo de cinco años también llamado Pablo a quien yo extrañaba mucho ya que hacía cinco años que no lo veía. Alfredo, muy perceptivo, se dio cuenta de la situación y sin avisarme me sacó una foto... Hoy el Pablo brasileño debe ser un hombre. Yo aún conservo esa fotografía (PELLEGRINO, 1999, p. 204).

Já em São Paulo, Zitarrosa participou do festival “América Latina Canta”, entre os dias 9 e 20 de junho de 1976, patrocinado pela Secretaria Municipal de Cultura, realizado no chamado Teatro Getúlio Vargas, no Anfiteatro Cassilda Becker (em São Bernardo) e no Palácio das Convenções do Anhembi. Nessa pequena estadia na cidade, Alfredo escreveu a canção “Stefanie”, que se mostraria um sucesso e que conta com uma

³⁷ Zitarrosa realizou uma viagem ao país para participar de alguns concertos.

personagem que, na verdade, é uma prostituta. A canção é dotada de um cunho ideológico e uma crítica ao capitalismo através da prostituição. Segundo Pellegrino,

Entiendo que es una canción de amor que alude – quizá de una manera no muy explícita – al hecho mismo de que la prostitución en el mundo capitalista es nada más – o mejor dicho nada menos – que el resultado de la explotación del hombre por el hombre. No obstante, la considero una canción de amor (PELLEGRINO, 1999, p. 205).

Essa característica da canção fez com que ficasse conhecida, nos meios de comunicação e entre os críticos, como uma “canción de amor que protesta”, uma forma interessante de demonstrar suas críticas ao sistema capitalista ao passo que cria certa identificação com as massas. Um trecho da canção que demonstra essa dinâmica é:

Stéfanie, yo tampoco te quiero, mas tu amor,
 Por el dinero, ha olvidado al obrero y al señor.
 Esta canción que pregunta por ti, que no ha dormido,
 Es puro olvido... Stéfanie...!

A produção dessa música nos dá indícios da própria personalidade de Zitarrosa e das motivações que o fizeram se envolver com agrupamentos políticos de esquerda. Zitarrosa parecia ter preocupações com injustiças sociais e uma capacidade de sentir empatia pela situação de opressão alheia.

Voltando à Argentina, a situação havia piorado, e Zitarrosa percebeu que precisaria sair dali com certa urgência. Lembrando que Zitarrosa, nesse momento, estava longe de sua família, que permaneceu no Uruguai durante seu exílio, uma vez que, com a saída do músico do país, as ameaças telefônicas que vinha recebendo cessaram. Nesse momento, Zitarrosa buscou promover mais alguns concertos com o intuito de levantar recursos financeiros para sobreviver ao exílio em outro país, que se avizinhava. Entre os dias 23, 24 e 25 de setembro de 1976, Zitarrosa esteve em um concerto em tom de despedida, em Buenos Aires, com o título de “*Alfredo Zitarrosa, hasta el regreso*”, uma vez que dali partiria para a Espanha, vivência sobre a qual dissertaremos a seguir (PELLEGRINO, 1999).

Chegando na Espanha, Zitarrosa escolheu radicar-se em Madri, no contexto de um país que acabara de sair de uma ditadura e que vivia certos “ares democráticos” no momento. Segundo Pellegrino (1999),

Los dos años y medio que duró la etapa “española” fueron, según lo recuerdan su familia y varios amigos que vivieron parte de ese período, los más duros que le tocó vivir. La lejanía de las hijas (fue a España con su familia, pero allí

se separó de su mujer, quien se volvió junto a las niñas al Uruguay), y la distancia de su país, fueron factores que le hicieron experimentar un sufrimiento jamás antes conocido. En sus versos “Desde el exilio” (que finalmente editó en 1980, en México) junto a su guitarrista y amigo “Naldo” Labrín habla un poco de lo que fue su vida y de cómo era, en el exilio, su realidad artística (p. 212).

O período de exílio espanhol foi o menos proficuo da vida de Zitarrosa, do ponto de vista artístico. O músico produziu pouquíssimas canções, e realizou poucas apresentações. Uma dessas poucas foi realizada pela chamada UGT (Unión Geral de Trabajadores), evento no qual conheceu Joaquín Sabina, importante músico espanhol, famoso mundialmente.

Ao chegar na Espanha notou que não teve a repercussão desejada, nem mesmo a presença que possuiu na Argentina e no Brasil. Pellegrino (1999) levanta a hipótese de que a falta de repercussão se deu pelas claras diferenças contextuais existentes entre os países do Cone Sul e a Espanha, nesse período. Havia como que um movimento contrário, ao passo que os países latino-americanos estavam entrando em um período obscuro de ditaduras, a Espanha estava saindo de quatro décadas de ditadura franquista, circunstância que pode ter levado a população a olhar para os elementos nacionais com mais afinco, nesse momento. Um dos contatos mais frequentes de Zitarrosa na Espanha, o escritor uruguaio Juan Carlos Onetti, ao contrário do músico, era uma grande personalidade no país, onde também estava exilado. Zitarrosa e Onetti procuraram manter algum contato durante o exílio, uma vez que partilhavam da mesma situação.

Foi a partir de março de 1977 que Zitarrosa passou a realizar algumas apresentações no chamado *Teatro Alfil*, em Madri, junto a outros artistas uruguaiois. Mas o mais interessante é observar o chamado “*Primer Festival de la Canción Popular Víctor Jara*”, ocorrido em Turín, na Itália, entre 24 de março e 17 de abril do mesmo ano. Segundo Pellegrino,

[...] Fueron muchos los importantes artistas que se reunieron en ese festival: grupos solistas de diversas regiones de Italia; Luis Cilia (Portugal); Huerque Mapu (Argentina); Manuel Gerena, Benedicto y Bibiano, María del Mar Bonet, Joan Isaac y Víctor Manuel (España); los cubanos Silvio Rodríguez y Pablo Milanés; Amerindios, Icalma, Marta Contreras, Charo Cofre, Hugo Arévalo, Inti Illimani, Quilapayún, Angel e Isabel Parra (Chile) y el padre del folk estadounidense, Pete Seeger. Representando al Uruguay estuvieron presentes Yamandú Palacios, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa (PELLEGRINO, 1999, p. 218).

Um festival como esse, durante vários dias, denota como os artistas se articulavam em função de causas comuns, como o protesto pela morte de Víctor Jara, nesse caso, e

pela ocasião, o protesto pela situação dos países latino-americanos. Como argumentei anteriormente no trabalho, esse tipo de articulação se fez possível pelo fato de que os músicos se conheceram previamente, ao longo de sua trajetória política, antes mesmo da explosão dos regimes militares. Sobre Zitarrosa e Victor Jara, por exemplo,

Victor conoció a Alfredo en un festival solidario con la Central de Trabajadores que se realizó en Montevideo en diciembre de 1969. En esa oportunidad, viajó al Uruguay junto a la gente de Quilapayún que hacía su primera salida al exterior. Se habrán visto tres o cuatro veces más, cuando Zitarrosa estuvo en Chile. La relación entre ellos no pasó de esos encuentros. Pero Víctor, desde siempre, admiraba a Alfredo y conocía muy bien toda su obra; por eso pensamos que Zitarrosa tenía que estar presente en este festival (JOAN TURNER apud. PELLEGRINO, 1999, p. 218).

A fala acima é de Joan Turner, viúva de Victor Jara, em entrevista realizada pelo próprio Guillermo Pellegrino, e nos dá detalhes sobre a relação entre Zitarrosa e Jara.

Apesar da participação nesses concertos, de modo geral a criação musical de Zitarrosa foi relativamente pequena durante o exílio espanhol, uma vez que o artista estava vivenciando uma fase de grande sofrimento, principalmente em razão da distância de sua família, circunstância que gerou certo bloqueio criativo. Zitarrosa também passava por certa dificuldade financeira, em razão do alto custo de vida em Madri e da queda na quantidade de concertos, uma de suas fontes de renda (PELLEGRINO, 1999).

Durante o exílio na Espanha, Zitarrosa viajou ao México para realizar alguns concertos, sendo o primeiro durante o mês de julho de 1977, a convite do Instituto Nacional de Bellas Artes e de outros grupos folclóricos do país organizados por Julio Solórzano, cantor e compositor mexicano, que o conheceu por acaso, ouvindo um de seus discos na casa de um amigo, e tratou de procurá-lo para promover esse evento. É interessante pensar a dinâmica das viagens de Zitarrosa ao México que, a partir de então, se tornam bastante frequentes e acabam, futuramente, fazendo com que escolha o país como destino da terceira etapa de seu exílio. O próprio músico chegou a dizer que: “Cuando estuve exiliado en España, vivía en el viejo continente, pero fundamentalmente, trabajaba en México” (PELLEGRINO, 1999, p. 222).

Um aspecto interessante se dá ao observarmos uma reportagem do diário *El País*, publicada em 16 de março de 1977 sobre uma apresentação de Zitarrosa em um teatro chamado *Alfil*, em Madri. A reportagem se inicia da seguinte forma: “Con un poncho que le regalaron los Quilapayún y una guitarra que compró en Barcelona, el cantor uruguayo Alfredo Zitarrosa se presenta en el teatro Alfil, alternando sus actuaciones con Dalid

Sfeir”, ou seja, há indício de convivência de Zitarrosa com os chilenos Quilapayún, durante o exílio. Zitarrosa também acabou conhecendo Joaquín Sabina, cantor espanhol cuja carreira é perpassada por ativismo político e canções de protesto, por ocasião de uma apresentação na sede da *Unión Geral de Trabajadores*, também em Madri (PELLEGRINO, 2011).

Para além das relações estabelecidas com músicos de outros países, Zitarrosa também parece ter procurado manter contato com outros músicos uruguaios, de sua geração, e que compartilhavam das mesmas ideias, do ponto de vista do protesto. Remeto-me novamente à entrevista concedida à *Revista Guambia*. Os entrevistadores perguntaram ao músico: “¿Como fue la relación de los cantores exiliados, en el exilio?” se referindo a outros importantes músicos uruguaios que estiveram fora do país no período. Zitarrosa respondeu:

Nos vimos a menudo, pero desgraciadamente muy de vez en cuando, en diversos lugares. El hecho mismo de estar viviendo en países tan distantes como Holanda y México, España y Venezuela, Canadá y Argelia... Nos impedía de reunirnos, pero nos encontrábamos con frecuencia. A lo largo de estos ocho o diez años en el exilio, nos hemos visto, por ejemplo, en lugares como Venecia, o Panamá, o San José de Costa Rica, o Barcelona. No todos, pero de a tres: Yamandú, Numa y yo, o Daniel, Marcos y Carbajal, Los Olimareños, Carbajal y Numa; Sampayo y... qué se yo (Revista Guambia, Montevideú, año II, nº 19, 1985).

Essa fala nos dá indícios tanto do aspecto bastante particular que envolve o exílio, no sentido de que cada músico acabou por partir para um país específico, provavelmente selecionado por questões de ordem pessoal (facilidade, conhecimento prévio, relações com moradores, finanças etc.) quanto no que diz respeito ao envolvimento dos cantores com compatriotas exilados, demonstrando uma vinculação com seu país de origem e tentativas de estabelecer contato e, quiçá, agir para favorecer a sua volta.

Nessa esteira, na Espanha, Zitarrosa encontrava-se regularmente como Juan Carlos Onetti, escritor uruguaio, Yamandú Palácios, músico uruguaio que também esteve exilado na Espanha e Sílvio Rodríguez, músico cubano, parceiro de canção de protesto. Em entrevista para Guillermo Pellegrino, Rodríguez, sobre a situação em que se encontrava Zitarrosa no exílio, nos diz que:

Fueron muchas las veces en las que converse con Alfredo, nos vimos muy seguido cuando él vivía en España. Estaba terriblemente mal en esa época. Me cuesta hablar de eso porque lo único que recuerdo de él son llantos. Lo vi llorar muchas veces. Yo iba a verlo en su departamento y ahí charlábamos, comíamos; él siempre cocinaba alguna cosa. Conversábamos mucho sobre la situación en Uruguay, era un hombre obsesionado por su patria, por el drama de su país y de América Latina toda. Estaba preocupado por su situación

personal; el estar lejos de su mujer y de sus hijas lo golpeaba mucho, eso era una pesada carga que llevaba encima; también lo ponían muy triste las incomprendiones de algunos compañeros. Recuerdo que el ambiente era muy sórdido, había un clima muy melancólico. Reconozco que yo dejé de ir a visitarlo tan a menudo porque cada vez que iba salía muy mal, hubo ocasiones en las que yo también terminé llorando (PELLEGRINO, 2011, p. 109-110).

O quadro de tristeza e desolação em que se encontrava Zitarrosa no exílio é relatado por diversos indivíduos que tiveram a oportunidade de vê-lo nesse período. Há inclusive uma anedota que diz que Zitarrosa, em uma roda de amigos, declarou o seguinte: “Creio que não nasci para viver fora do Uruguai. Não vivo para isso”. Esse quadro acabou por levar Zitarrosa ao consumo excessivo de álcool, de modo a associar a melancolia do exílio ao uso excessivo da droga. Na entrevista para Guambia, os jornalistas questionam: “¿En qué medida se puede relacionar la melancolia del exilio con el alcohol?” e Zitarrosa responde:

- Yo dejé de tomar porque había perdido conciencia de la realidad. Y tomaba más en el exilio. Siempre fui un buen tomador, pero en el exilio me convertí en un alcohólico, hasta que un día bajé la cortina y dije “no puede ser más”. Y dejé nomás, abruptamente. Me costó mucho, consideré que era mi deber dejar de tomar porque había perdido noción de la realidad. Y en la actualidad de vez en cuando tomo algún trago, en ocasiones señaladas: un trago... o tres (Reportajes sin corbata: Alfredo Zitarrosa. Revista Guambia. Año II, n. 19. Uruguai, 1985, p. 29-33).

Há também uma fala interessante de Zitarrosa, no que diz respeito à sua criação artística durante o exílio, que é:

Exilio y creación (en realidad, la ausencia de ella) iban de la mano en eso período español. [...] Los uruguayos provenimos de una cultura muy particular y por lo tanto somos, de algún modo, de esta cultura en el exterior. Pero además nos venimos enriqueciendo, pienso yo, desde que estamos fuera del país en contacto con otros pueblos y otras culturas, precisamente, y esto es positivo. Además, trabajamos de cara a nuestro país, pensando fundamentalmente en nuestra tierra. Al menos en mí caso – será porque hace apenas un año y poco más que estoy fuera del Uruguay – yo toda vida vivo em Montevideo. Y eso es lindo también, ¿no? Yo en México terminé tres canciones. Dos de ellas estaban empezadas y la otra la hice acá, es muy curioso. Hace un año ya que estoy en Madrid y en Europa no he hecho nada, absolutamente nada: no he podido. Es decir, tengo apuntes e incluso cosas grabadas, pero seguramente de todo eso nada va a quedar. Es muy extraño. Y el solo hecho de bajarse en tierra americana, de un avión o de lo que sea, ya te sientes en tu tierra (PELLEGRINO, 2011, p. 110).

Esse trecho nos remete ao sentimento de solidariedade e de uma espécie de unidade latino-americana que era compartilhado com outros indivíduos do período. A presença dessa narrativa em uma declaração do cantor é bastante significativa, pois nos dá pistas para investigar as maneiras com que Zitarrosa buscou reformular sua narrativa, a partir do exílio. As discussões dos músicos vinculados à *Nueva Canción* teriam surtido efeito? Apesar da nostalgia em relação ao seu país, especificamente, Zitarrosa demonstra

um sentimento de pertencimento ao continente latino-americano, em geral, circunstância que era encorajada pelos músicos do movimento através da ideia de integração. Essa integração também surge nas falas de Zitarrosa acerca do exílio no México, especificamente. Segundo o músico, o México “es un país que nos ha tratado con respeto, nos ha dado trabajo, nos ha dado un espacio para actuar políticamente. Y en el caso de algunos como es el caso mío, hasta nos ha documentado de modo que podemos viajar³⁸”.

Outro elemento fundamental para análise é a própria produção musical de Zitarrosa no período. *Desde el exilio*, cujo próprio nome diz, é uma canção sobre a experiência do exílio e suas motivações e *Mi tierra en invierno* versa sobre a presença de um regime autoritário no Uruguai. Já o álbum *Adios Madrid* (1979) é composto por canções de protesto, canções nostálgicas e canções que trabalham a temática do exílio e sua experiência. Há também uma apresentação realizada em conjunto com *Los Quilapayún* em Madri, no ano de 1978, que nos demonstra como havia certa “parceria” entre os músicos no momento das apresentações. Sobre as motivações do exílio, em entrevista concedida à *Revista Acción Cooperativa* de Buenos Aires, no dia 15 de agosto de 1983, o jornalista questiona o seguinte:

¿Entonces, cabe preguntarse: Por qué eligió España sabiendo que, del año 75, en el cual él había actuado, al 76, ¿había habido cambios trascendentales? O, hilando más fino: ¿Por qué seguía viviendo en España aun constatando esa oscura realidad? (Revista. Acción Cooperativa. Buenos Aires, 15 de ago. 1983).

E Zitarrosa responde:

Me fui a España por tres diferentes razones. Una de ellas fue la caída de mi trabajo en la Argentina, inmediatamente después del golpe de 1976. La segunda, que en España tenía un público, producto de mi viaje de 1975. Y la tercera de las razones fue que allí estaba como embajador uruguayo Pacheco Aréco que, durante su presidencia hasta 1971, fue quien abrió las puertas del fascismo en mí país. Consideré entonces, que yo era una contrafigura apropiada de este embajador, aunque los hechos demostraron que era bien difícil eludir el hecho de que él, con su autoridad, podía impedirme cantar e influir en los medios para que no se me diera cabida. De hecho, estuve tres años en España sin poder, prácticamente, cantar. En 1979, cuando fui a México por tercera vez, ya Pacheco se había ido a Suiza, así que decidí quedarme allí (Revista. Acción Cooperativa. Buenos Aires, 15 de ago. 1983).

Diferente da situação na Espanha, no México Zitarrosa foi bastante exitoso, do ponto de vista comercial, sempre mobilizando um grande público ao redor de seus concertos. Sobre isso,

³⁸ Resposta à pergunta dos jornalistas da Revista Guambia “¿qué es lo que hace que todos los que estuvieron exiliados en México están tan agradecidos a ese país?”

“El debut de Zitarrosa en México fue muy exitoso – recuerda Julio Solórzano -. En un recinto en el que caben 6.000 espectadores, la fascinación del público fue inmediata”. Previo a las actuaciones de Alfredo se presentaron diversos números mexicanos para darle la bienvenida: Oscar Chávez, Amparo Ochoa, Gabino Palomares, entre otros (PELLEGRINO, 1999, p. 222).

Um dos temas de maior interesse por parte de Zitarrosa foi a política, interesse que foi intensificado no exílio, uma vez que, provavelmente, o músico considerava que somente através da ação política é que poderia construir a possibilidade de voltar ao seu país. É interessante, inclusive, trazer um trecho de uma entrevista que Zitarrosa concedeu no México e que está presente na obra de Pellegrino (1999),

En el Uruguay, uno de los grandes problemas socioeconómicos es el latifundio, y cada día es más grave. Los campos se agrandan, pues el que ya no aguanta la situación vende y se lo compra el estanciero más próximo. Cada día las tierras se concentran en menor cantidad de manos, el capital extranjero se apropia más y más de las empresas que el Estado uruguayo había consolidado en la época del viejo Batlle y Ordóñez, nuestro gran estadista (PELLEGRINO, 1999, p. 206).

Nesse trecho podemos ver a preocupação de Zitarrosa com grandes temas da esquerda, como a reforma agrária, a desigualdade social e a crítica à privatização de empresas estatais.

No México, no que diz respeito às relações com outros músicos da região, além de ter interpretado uma canção no programa *Rádio Educación*, da jornalista Pilar Orraca, com Carlos “Caíto” Diaz, importante músico argentino radicado no México e que por lá fez muito sucesso, Zitarrosa foi figura marcante nas já mencionadas *Jornadas de la Cultura Uruguaya en el exilio*, ao longo de agosto de 1977. Por ocasião das jornadas, atuou no país todo, em diversos locais, sem cobrar nada, ao lado de diversos músicos latino-americanos de renome como Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Daniel Viglietti, Amparo Ochoa, Tania Libertad, Roberto Darwin, a Camerata Punta del Este, entre outros (PELLEGRINO, 1999).

Durante as jornadas, Zitarrosa foi convidado, ao lado de Viglietti, para se apresentar novamente na *Rádio Educación*, que buscava aproveitar a efervescência ocorrida em torno do evento. Sobre essa situação, Daniel Viglietti, anos depois, comentaria:

Luego de aquel “Uruguay Canta” en el que nos nucleamos la mayoría de las voces de esa etapa, vinieron mis años de exilio, un corto período e la Argentina, y más de una década en Francia, desde donde viajé a muchas partes recorriendo el circuito de solidaridad. Algunos años después de que yo me fui del Uruguay, intercambiamos con Alfredo algunos mensajes mientras él estaba exiliado en Madrid... Finalmente nos cruzamos, pero no fue ni en Madrid ni en París. La

Ciudad de México fue el escenario, y el reencuentro se llevó a cabo, en 1977, en el marco de las llamadas Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio, organizadas pelo Partido Comunista Uruguayo, con algunos independientes de izquierda invitados, como en mi caso... Recuerdo muy bien cuando una mañana, el periodista Díaz Mercado nos entrevistó a Alfredo y a mí. Alternadamente fuimos respondiendo preguntas y cantando cada uno lo suyo. Alfredo cantó su “Vidalita de los puñales”, “Doña Soledad” y el “Adagio en mi país” ... Todos participamos después de un gran recital en el Auditorio Nacional. Alfredo parecía reencontrarse a sí mismo en un marco que le resultaba más cercano y propicio que Madrid... (PELLEGRINO, 1999, p. 207).

Ao que parece, pelo depoimento de Viglietti, Zitarrosa se sentia melhor durante seu período no México, talvez pela questão da proximidade cultural e pelo fato de ter encontrado diversos conterrâneos. Após as Jornadas, Zitarrosa retorna à Espanha e, em outubro de 1977, participou, junto a diversos outros músicos latino-americanos, de uma festa do Partido Comunista Espanhol. Os artistas que participaram dessa festa foram: Yamandú Palacios, Angel e Isabel Parra, Federico “El uruguayo”, Ana Belén e Víctor Manuel.

O primeiro LP produzido por Zitarrosa no exílio foi o intitulado *Alfredo Zitarrosa/Guitarra Negra*, lançado em 1977 na Espanha. Trata-se de uma espécie de epílogo para o álbum *Guitarra Negra*, que viria depois, no México, em 1978, e que se tornaria um de seus álbuns mais aclamados pelo público e pela crítica. O LP continha a canção *Guitarra Negra* no lado A e *Stefanie, Cuál de esas mozas e Canción de los horneros*, no lado B. Sobre a gravação do álbum, em entrevista à Guillermo Pellegrino (1999), Carlos Bouzas diz,

Recuerdo que yo entré en contacto con la discográfica Movieplay, más precisamente con una muy buena persona que era encargada de la serie Gong, por la cual se solían grabar a los autores latinoamericanos. Este hombre nos dio el OK para grabar, pero nos dijo que solamente nos podía dar cuarenta horas de estudio. Alfredo, que era muy detallista y que en estas cuestiones no le gustaba dejar nada librado al azar, terminó el disco con 120 horas de estudio. En principio, eso no fue un problema; cuando fui a entregar el máster y a cobrar, quien nos había dado el OK percibió que era un trabajo de gran nivel. Enseguida me llevó a ver al director general y a varios directivos del sello. Cuando esta gente empezó a escuchar la cinta, apareció Alfredo recitando “Guitarra negra”. Inmediatamente, se hizo un gran silencio, se notaban las caras de extrañeza. Al poco rato, el director general se despachó con un furioso: “Hombre, ¡pero este tío no canta!”, enseguida se sumaron otros directivos y se armó una gran discusión, me endilgaban que los habíamos estafado... Había que ver la cara del pobre tipo que nos había contratado, ya veía que perdía el empleo. En un momento de la discusión, cuando vi que estaba todo perdido, me puse firme y empecé a gritarles que “eran unos frívolos, que ahí estaba el sentimiento de los 7.000 presos de la dictadura...” de a poco fueron cambiando su postura hasta que el director general me dijo: “Bueno, hombre, tampoco es así como usted dice...”, “Entonces tiene que saber que en este disco también hay una parte cantada”, le contesté. Pusimos el lado B y empezó a sonar “Stefanie”, quedaron impactados (p. 230).

Esse álbum foi de suma importância na carreira do músico, e sua canção-título é uma das mais reconhecidas de Zitarrosa até os dias atuais.

A situação de Zitarrosa no exílio era ruim, o músico bebia bastante e se encontrava em avançado estado de degradação emocional. Em carta enviada no dia 25 de setembro de 1977 ao seu amigo escritor Enrique Estrázulas, que consta no livro de Pellegrino (1999), Zitarrosa diz o seguinte:

Grabaré otro disco aquí en Madrid. “Guitarra Negra” debe haberte cargado los huevos, pero la grabaré otra vez, con otra gente. Agregaré canciones recientes. Y todo irá avante, menos mi alma, que cada día quiere más ese abrazo imposible con lo que fue, acaso con lo que debió ser y no se pudo. Sí, claro; comprendo eso del desgaste de los días; quiero suponer que se trata de eso precisamente, de unos días sumados a favor del olvido, en cuyo caso queda demostrado que no debo preocuparme; lo que verdaderamente se ama, vos lo sabias, asó se trata del ángel, la revolución socialista o el macho apetecido, al contrario, con el tiempo se robustece, se hace memoria, lucidez, pasión de ser más, digno del otro (p. 231).

Zitarrosa participa também, em abril de 1978, de um festival de cultura catalana-uruguaia, ao lado de Braulio Lopez (de Los Olimareños), Quintín Cabrera e diversos artistas uruguaios e catalães. Ainda, entre os dias 24 e 30 de maio de 1978, Zitarrosa viaja para Veneza para se apresentar nas chamadas *Jornadas de la Cultura Uruguaya en Lucha*, um evento no qual participaram uma ampla gama de músicos e intelectuais e que tinha como mote debater a questão política do Uruguai e exaltar sua cultura. Sobre o evento,

Los diversos medios italianos, que informaron y cubrieron los actos de estas jornadas, coincidieron en que Alfredo Zitarrosa era una de las figuras más importantes y representativas de este evento. En estos días de lucha participaron trascendentes personalidades: Juan Carlos Onetti, Juan Gelman, Eduardo Galeano, Daniel Viglietti, Wilson Ferreira Aldunate, Juan Rulfo, Dahd Sfeir, Jorge Carrozzino, los Quilapayún, entre otros. Silvio Rodríguez también estuvo anunciado en los programas, pero finalmente no pudo concurrir (PELLEGRINO, 1999, p. 236).

Participaram também várias personalidades políticas e intelectuais da Itália, como o escritor Alberto Moravia e o músico Luigi Nono. Logo após as Jornadas – cerca de 4 meses – Zitarrosa realizou uma viagem (uma pequena turnê, na realidade) pela Venezuela, onde o governo liderado por Carlos Andrés Pérez o emitiu um novo passaporte, que permitia que Zitarrosa viajasse à diversos locais do mundo, uma vez que seu passaporte espanhol estava vencido. Foi também condecorado, na ocasião, com a Ordem Francisco de Miranda, uma medalha de honra concedida pelo governo venezuelano à Zitarrosa, Atahualpa Yupanqui, Chabuca Granda, Nicomédes Santa Cruz e Pedro Vargas, na ocasião. Zitarrosa recebeu a medalha com grande alegria, dizendo o seguinte;

[...] el gobierno venezolano me halaga mucho con esta condecoración, no sólo por lo que ella de por sí representa, sino porque proviene del único gobierno que rompió relaciones con el régimen de mi país. El recibo en nombre de mi pueblo y de la canción perseguida (PELLEGRINO, 1999, p. 237).

Houve também, no Panamá, um festival chamado “7 Días de Solidaridad con Uruguay”, onde se apresentaram, além de Zitarrosa, diversos grupos/artistas locais, mas também da Nicarágua e de Cuba. Entre eles, estavam: Grupo Música Viva, Taller Sonoro “Demetrio Herrera” e Grupo Liberación, do Panamá; María Vidal, Numa Moraes, Manuel Capella e o Grupo Cantaclaro, do Uruguay; Carlos Mejía Godoy da Nicarágua e, por último, Miriam Ramos e Silvio Rodríguez, de Cuba.

Após esse período na Espanha, entre idas e vindas do México, Zitarrosa decide estabelecer-se definitivamente no país latinoamericano, organizando inclusive um reencontro com sua família. Chegou no país em abril de 1979 e, segundo trecho de entrevista com “Caíto” Diaz, presente na obra de Pellegrino,

A pedido expreso de Alfredo, Delfor Sombra y yo acompañamos al aeropuerto a recibir a su familia. Al Flaco se lo notaba sumamente nervioso, fumaba incansablemente, y caminaba de un lado a otro sin poder controlar su ansiedad y cierto temor ante el encuentro... Llegaron Nancy y las niñas, y ante el cariñoso reencuentro de la familia (situación a que nosotros asistimos a una distancia afectiva pero prudente), Alfredo quedó como paralizado, recién después de unos segundos pudo resolver el tremendo atore de sentimientos y le surgió una frase “protectora”: “Mira Nancy, aquí hay muchos problemas con las amebas, tienes que lavar muy bien la lechuga, ¿me entiendes?” (PELLEGRINO, 1999, p. 240).

Uma das principais diferenças do período do exílio no México, para além do reencontro familiar, foi o fato de que, por ali, teve acesso a uma casa, com quintal, com maior conforto, diferentemente de Madri, onde esteve hospedado em um apartamento, cujo espaço era relativamente menor. Esse fato, aliado ao reencontro familiar, foram cruciais para a volta da criatividade do músico, que passou a produzir canções com alguma frequência, utilizando seu local de morada e sua família como fonte de inspiração. “*Para Carla Moriana*”, “*María Serena mía*” e “*Canción para unos ojos*” são algumas delas. A edição do álbum *Adiós Madrid* pelo selo *Discos Fóton* também foi um marco do período de exílio no México. O álbum contém canções gravadas na Argentina, na Espanha e no México, ou seja, durante todo o seu exílio, e possui um forte apelo relacionado a essa temática. Nas palavras do próprio Zitarrosa, em escritos presentes na contracapa do álbum:

He vivido en Madrid, exiliado, durante casi tres años.

Viaje a México el dos de abril, por tercera vez desde que abandoné mi país, y poco antes de abandonar España, supe que, esta vez, ya no volvería.

Allá por marzo y cuando ya desesperaba por haber perdido una presunta capacidad de invención que hasta hoy ha suscitado un centenar de canciones, la guitarra me ofreció una primicia: eran dos guisados en dos cuerdas y ambos decían “Adiós Madrid”. En esas dos frases musicales de la más humilde factura está contenida toda la canción que da nombre a este disco. Es una canción de honde amor y tristeza, una canción de certeza y de culpa, de dolor y de ternura, de nostalgia y gratitud. Yo hubiera querido hablar en ella de mi exilio, del nuestro, del exilio de tantos uruguayos. Hubiera querido hablar de la flamante democracia española, de sus novísimos cantores, de las viejas voces entrañables que hoy se vuelven a oír en España, allí, en ese país donde yo mismo no hallé, durante esos tres años, ni voz ni canción susceptibles de ser oídas. Pero nada de eso dice mi canción, sino dice lo que – como toda canción bien nacida – ella misma – cual, si no fuese mía y como que no lo es, sino nuestra – puede y quiere decir. Hasta que la acabé aquí en México, no supe, no podía saber cómo iba a ser “Adiós Madrid”. Es diferente a muchas otras que escribí. Tal vez resumo mi experiencia madrileña del desarraigo y la soledad, en un plano simbólico, acaso psicologiza, más que estético. Tal vez omito deliberadamente la mención de otras vivencias. Pero en “Adiós Madrid” va implícita la certeza de que mi tierra es América y aquí me quedaré.

Gracias Madrid, ¡Gracias México, por ese diario viaje que puedo hacer en el corazón de tu Pueblo, del trigo al maíz y del maíz al trigo!

Y gracias también Hebe Rossell, Caito, Liliana. Gracias Naldo, por tu trabajo, por el hermoso arreglo que escribiste.

Alfredo Zitarrosa. México, mayo de 1979.

Esse texto é permeado de um aspecto “nostálgico”, através do qual Zitarrosa parece querer exprimir sua saudade e devoção à América, principalmente quando diz que “Pero en “Adiós Madrid” va implícita la certeza de que mi tierra es América y aquí me quedaré”.

Pouco depois de ter chegado, Zitarrosa iniciou sua agenda de concertos no país, iniciando pelas apresentações do concerto que ficou conhecido como “*Zitarrosa, cantor del hombre*”, que foram realizadas em diversos teatros mexicanos, como o *Teatro de la Ciudad*, a sala *Netzahualcóyotl*, no auditório da *Secretaría de Asentamientos Humanos y Obras Públicas*, entre outros. Passou por cidades como Puebla, Guadalajara, Morelia, San Luis de Potosí, Saltillo, La Paz, entre outras (PELLEGRINO, 1999). Foi inclusive ao Canadá, se apresentar no *Auditorium Bickford* de Toronto. Mas um dos principais eventos em que Zitarrosa participou em seus primeiros dias na América do Norte foi a chamada “*Semana de la Cultura Uruguaya en el Exilio*”, realizado em São José, na Costa Rica, e que contou com a participação de diversos artistas e intelectuais latino-americanos, como Atahualpa del Cioppo, Rubén Yáñez, César Campodónico, Camerata Punta del Este e o escritor Mario Benedetti. Sobre esse evento, para dar a ideia da relação entre os intelectuais e músicos latino-americanos e sua fundamental participação nas redes de

solidariedade, um trecho de uma entrevista de Rúbén Yáñez concedida a Guillermo Pellegrino (1999) torna-se interessante:

El acto de inauguración de estas Jornadas fue en el Teatro Nacional de San José que estaba atiborrado de gente. Cuando Zitarrosa se estaba preparando para actuar, alguien nos comentó que en el hotel de enfrente estaba parando Rafael Alberti³⁹. Atahualpa del Cioppo y yo cruzamos para invitarlo a participar en el acto. Alberto, quien pasó gran parte de su exilio en el Uruguay, subió rápido a su habitación a buscar un libro y luego cruzó con nosotros hasta el teatro. La gente, que no sabía que el poeta estaba en ese país, se quedó pasmada cuando lo vio subir al escenario... Leyó un poema suyo que narra su primera entrada en barco a la bahía de Montevideo en el año 1939. Fue un momento muy emocionante para todos nosotros (p. 247).

Nesse período, inclusive, Zitarrosa foi convidado a participar de um programa televisivo bastante conhecido no país, o chamado *Noche a noche*⁴⁰ conduzido por Verónica Castro. Um pouco mais tarde, houve um evento interessante do qual Zitarrosa participou, novamente realizado no Canadá, e que contou com a presença de Numa Moraes (uruguaio), Nancy White e Heather Chetwynd (canadenses). O evento ocorreu em prol da anistia dos presos políticos uruguaiois, demonstrando mais uma vez uma espécie de articulação internacional em torno de questões políticas internas ao Uruguai. Após esse evento, Zitarrosa foi também à Nova York e Nova Jersey, se apresentando em locais cujo público era majoritariamente latinoamericano, especialmente uruguaio, de exilados econômicos, políticos, crianças e mulheres. Sobre essas apresentações nos Estados Unidos, uma anedota presente em entrevista realizada por Guillermo Pellegrino (1999) a Carlos “Caíto” Diaz, guitarrista de Zitarrosa, é interessante. Eles estavam em uma casa de shows em que se apresentariam, e:

Antes de comenzar el recital, Néstor, uno de los organizadores, se acercó al Flaco⁴¹ y le dijo: “Mira, Alfredo, te voy a pedir un favor: en una de las mesas está el cónsul con su gente. Este cónsul mal que bien se ha portado de buena forma con todos nosotros, los exiliados. Habla lo que habitualmente hablas, pero por favor no seas muy duro...” Zitarrosa se puso tenso: “No, no, con todo lo que estoy sufriendo yo no puedo cantar así, tan condicionado...” Se puso nervioso, no quería cantar. Con Naldo y Delfor le hablamos: “Tienes que hacer tu canción y pasar por encima del cónsul. Tienes que cantar, vos son un artista y mira la gente con el cariño que te está esperando...” El Flaco accedió. Cantó hasta que llegó el momento del “Adagio en mi país” en el que solía hacer un comentario. Él siempre decía algo así: “Nunca creí ser merecedor de hacer una canción para mi pueblo... Debo reconocer que esta canción tiene los años de la dictadura en mi país...”. Esa noche, después de comentar que el “Adagio...” tenía los años de la dictadura agregó, tajante: “Dictadura de la cual esta noche hay un representante aquí presente”. Inmediatamente, después de ese comentario, empezó a entonar el “Adagio...”. Cuando terminó el recital, en el

³⁹ Rafael Alberti foi um importante poeta espanhol.

⁴⁰ Há, inclusive, no YouTube diversos vídeos do cantor nesse programa, como esse: <https://www.youtube.com/watch?v=FTJAlsycyw&t=981s>

⁴¹ Flaco era o apelido de Zitarrosa entre seus guitarristas.

camarín, Alfredo le dijo a Néstor: ‘Perdóname viejo, yo como mucha gente sufre terriblemente el estar lejos de Uruguay, no me podía quedar con eso adentro’. El cónsul era un zitarroseano total. Nosotros lo habíamos observado toda la noche, el tipo estaba emocionadísimo. Al terminar el recital, el cónsul habló con Néstor y le pidió para saludar a Alfredo. La escena me la acuerdo como si hubiese ocurrido ayer. Zitarrosa estaba en el camarín, de espaldas a la puerta que estaba entornada. A través de un espejo observaba al cónsul conversando con Néstor cuando ve que este último se acerca. “Alfredo, el cónsul te quiere salvar...” El Flaco ni se dio vuelta, lo miro por el espejo y le contestó: “Yo no tengo nada que hablar con gente que le hace muy mal a mi país y te pido por favor que me lleves al hotel porque estoy muy nervioso”. No sé si el cónsul llegó a escuchar algo, sí sé que Alfredo se quedó muy mal (p. 242).

Voltando às jornadas de solidariedade, ressalto que também foram realizadas no Equador, especificamente em Quito, na ocasião intituladas *Jornadas Ecuatorianas de Solidaridad con el Uruguay*. Como de costume, participaram *Alfredo Zitarrosa*, *Manuel Capella*, o grupo teatral *El Galpón e Camerata Puntal del Este*.

Ainda sobre a produção de Zitarrosa em seu período no México, no contexto de todos esses eventos em que o artista participou, temos o álbum *Volveremos*, publicado em 1980, pelo selo Discos Fóton, cuja contracapa, escrita pelo próprio Zitarrosa, nos diz o seguinte:

Este disco se comenzó a grabar en octubre de 1979, es decir, hace más de un año. Por diversas razones ahora sale al mercado y posiblemente ya no sea tan “coherente” como lo habíamos imaginado, especialmente a partir de las muchas dilaciones que lo demoraron, lo convirtieron por último en una suma de grabaciones tomadas en circunstancias y con elencos diversos, aquí en Ciudad de México.

El tema que le presta su nombre, “Volveremos”, es bien oportuno, no obstante, más que nada a partir de los resultados del zaratizado “plebiscito” que convocó la dictadura uruguaya el pasado 30 de noviembre y en el que sufrió una derrota. Compuesto en Quito (Ecuador) en abril de este año, incluye una melodía de Caito (la que suena mejor) y su texto expresa la más honda y simple de nuestras convicciones políticas de los exiliados, hombres y mujeres orientales, que tenemos las valijas listas, desde hace mucho, en los más diversos – aun remotos – lugares del planeta, de Australia a Venezuela, de Holanda a México.

Y es que, aunque vivimos, luchamos, en realidad sobrevivimos, no descansaremos hasta el regreso. Es que nada somos, nada deseamos de verdad, sino volver. Es que extrañamos, es que nos extrañan, nos necesitan, nuestra tierra, nuestros hermanos allá. Es que, ciertamente, nuestros corazones laten desde hace mucho solo en re menor, de adentro afuera y desde afuera, sin olvido, hacia allá, hacia adentro.

¡Gracias por tu poema recién llegado querido “bocha”!

A.Z. Méx. DF, dic. De 1980.

Entre os discos analisados, esse é o que de maneira mais significativa tratou a questão do exílio, começando por seu título, “Volveremos”, que dialoga abertamente, como vimos na contracapa, com o plebiscito de 1980, que marcou a primeira derrota

significativa da ditadura e, por conseguinte, o início do processo de redemocratização. Para além disso, Zitarrosa se coloca na posição de representante dos exilados uruguaios que, segundo ele, embora tenham lutado, vivido – ou sobrevivido –, durante sua estadia fora do país, não descansarão até que possam voltar.

Continuando com a questão das conexões entre os exilados, segundo Pellegrino, encontros e festejos na casa de Zitarrosa no México eram bastante comuns, inclusive algumas contando com a presença de importantes figuras uruguaias, como José “Pepe” Guerra, da dupla Los Olimareños. Esses encontros são interessantes para compreender a intimidade e a relação que os músicos mantiveram durante seu período no exílio (PELLEGRINO, 1999, p. 258).

Um dos fatos que é recorrente nos testemunhos de todos os indivíduos que estiveram com Zitarrosa no exílio é seu caráter melancólico, de sofrimento ante a situação. Fica claro que para Zitarrosa, ficar longe de sua terra natal era um sacrifício muito grande e que, ante à essa situação, de obrigatoriedade, acabou passando por um imenso sofrimento. Nas palavras de Pellegrino (1999),

“Alfredo sufrió de veras su ausencia del Uruguay – agrega “Caíto” – Yo no he visto muchos artistas que vivieran con esa pasión. Por estar lejos de su gente tenía un gran sentimiento de culpa... Se sentía culpable de no estar en las filas, peleando a su manera. Cada mañana que amanecía en el exilio se hallaba como más lejos de su tierra; por eso se aferraba a todo lo que viniese del Uruguay. ¿Esa actitud como de desesperación no era más que temor...? ¿A qué tenía miedo? A que su país lo abandonara, lo olvidara, a que la gente que se quedó en el Uruguay lo recibiese con un indiferente “vos no estuviste acá” ... Claro que a la vuelta sucedió todo lo contrario; una muchedumbre lo esperaba. Por eso yo siempre recuerdo la foto que le sacaron cuando llegó al aeropuerto de Carrasco. Me quedó grabada la tremenda expresión de su rostro que parecía decir: “Y ahora yo qué hago, cómo cargo con todo esto” (p. 273).

A volta de Zitarrosa ao Uruguai foi um processo gradual, iniciado com um convite de um empresário argentino chamado Gustavo Gianetti para tocar na Argentina. A resposta de Zitarrosa a esse convite foi: “Si me dejan cantar, supongo que también me dejarán vivir” (PELLEGRINO, 1999, p. 276) e estava relativamente correto, uma vez que a imagem dos militares nesse ano (1982) estava manchada pela participação na Guerra das Malvinas, e o caminho começava a se abrir para a redemocratização do país. Zitarrosa percebeu que sua volta ao Uruguai poderia estar próxima, percepção que se revelaria correta, visto que em 1984 regressaria ao país.

Durante uma apresentação, no Teatro de la Ciudad, no ano de 1983, ainda no México, mas já chegando ao fim de seu período de exílio, Zitarrosa inicia dessa forma,

segundo o programa do espetáculo, documentado e que aparece na obra de Guillermo Pellegrino (1999):

Señor espectador:

Salí de mí país al exilio, a los 40 años, y cuando estoy a muy cerca del medio siglo, veo llegada la hora de emprender el camino del regreso.

He vivido en México desde 1979 y en este país reuní a mi familia, vi crecer a mis dos hijas, canté de sur a norte y de este a oeste, tuve un público adicto; fundamentalmente sobreviví a la penuria del destierro, trabajando en el que ha sido mi oficio de 20 años, al abrigo de este pueblo generoso.

Pero dice José Hernández, en su Martín Fierro, y por boca del viejo Vizcacha: “vaca que cambia de querencia se atrasa en la parición”. Y eso me sucedió a mí. Exceptuando “Guitarra negra” y alguna otra cosa que estrené en México, desde que salí de mi tierra no he compuesto nada, no he podido. Me encamino ahora, de regreso, hacia mis fuentes, nuestro paisaje, nuestro pueblo, el Río de la Plata. No voy a Uruguay. Todavía no puedo, no debo hacerlo. Pero presiento que apenas del otro lado del río que nos prestó su nombre a los orientales, en la hermana argentina, me están esperando las nuevas canciones... (p. 280).

É possível verificar, através desse testemunho, as dificuldades criativas que Zitarrosa enfrentou no exílio, uma questão amplamente revelada por pessoas que conviveram com o cantor e pelo próprio, em diversas entrevistas jornalísticas, e que já trabalhamos nesse trabalho.

Voltando à relação de Zitarrosa com músicos exilados de outros países, é interessante analisar a resposta do grupo Quilapayún à uma pergunta realizada por um jornalista do diário *El País* no dia 23 de setembro de 1976. Conversando sobre um evento que seria realizado em Madri nos dias seguintes, o jornalista pergunta: “La presencia del cantante uruguayo Alfredo Zitarrosa en el recital, ¿tiene algún significado especial?”, e os artistas respondem:

A Zitarrosa le invitamos hace ya tiempo – en las II Jornadas de Cultura Uruguaya en Lucha⁴² que se celebraron en Ciudad de México -, que actuará con nosotros en Madrid, posiblemente también lo hará en Barcelona, porque pensamos que es el cantante que más representa la lucha del pueblo uruguayo y el más alto exponente de la música de su país. Su presencia es un gesto de solidaridad fraterna entre los exiliados chilenos y uruguayos. Nuestra lucha es una sola y es el mismo el drama que sufren nuestros pueblos (CARRASCO, Bel. “La poesía es más fuerte que cualquier dictador. *Jornal El País*. Espanha, 23 set. 1978⁴³).

⁴² Não encontrei nenhum evento com esse nome realizado no México, nesse período. O nome que encontrei foi de “Las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio”, e que foi realizado em 1977, justamente na Cidade do México, o que nos leva a crer que houve algum equívoco na resposta dos Quilapayún, provavelmente cometido pelo fato de que o evento possuía uma nomenclatura relativamente grande, fácil de confundir.

⁴³ A entrevista em questão pode ser visualizada no seguinte link:

https://elpais.com/diario/1978/09/24/cultura/275436001_850215.html?rel=buscador_noticias

Estão presentes as ideias de “representante do povo uruguaio” e “mais alto expoente da música no país”, demonstrando o respeito que os integrantes do grupo tinham por Zitarrosa. Como vimos no trabalho, essa não foi a primeira vez que os chilenos e o uruguaio se apresentarem juntos, revelando como esse tipo de evento, que possuía sua faceta política e de protesto contra a situação dos países do Cone Sul no contexto, ocorreram com alguma frequência.

Outro texto interessante, publicado em 16 de setembro de 1976, versa sobre o exílio uruguaio e a situação dos músicos do país, nesse contexto. Sobre isso, diz:

A fines de enero de 1969 los uruguayos que sintonizan el canal 5 de televisión serían sorprendidos por un abrupto corte en la transmisión. Los “desperfectos técnicos” coincidieron con una milonga de Daniel Viglietti, A desalabrar; un síntoma más de la rígida política desencadena desde 1968 sobre la Suiza de América. Tal proceso político que llega hasta nuestros días quebraría la imagen democrática y el relativo bienestar del país rioplatense, dejando ver, sin ocultamientos, su verdadera cara. El tribunal Russell daría cuenta que, avasalladas las más elementales libertades, la tortura reemplazaría a la política; con la excusa de la “lucha antiliberal” se emprendería una verdadera guerra santa cuyas consecuencias se verían reflejadas en el masivo éxodo y el ni postración económica. Tomando escasos datos oficiales del Censo de Población y Vivienda realizado en mayo de 1975, podemos deducir una emigración de un 30 por 100 de la población activa, 300.000 personas con alta capacidad técnica. El 19,4 por 100 de la población activa que aún habita el Uruguay trabaja menos de treinta horas semanales; de las 290.000 familias que viven en Montevideo, unas 100.000 perciben un ingreso menor al salario mínimo oficial.

La canción popular – por oposición a la llamada música Folklórica – constituye una creación contemporánea, producto de la aparición de las ciudades y, con ellas, de un cierto grado de diversificación social. A nadie, entonces, puede extrañarle que recoja el acontecer histórico y, a medida que ello ocurre, la canción vaya formulando su propia historia. En Uruguay, sin embargo, tal proceso está plagado de rupturas y retrocesos. Quizá por tratarse de un país en que el sector terciario es francamente mayoritario, la canción popular no ha tenido allí el desarrollo que podemos encontrar en sus vecinos Brasil y Argentina. Así, la aparición de Zitarrosa, Viglietti, Los Olimareños, José Carbajal, Héctor Numa Moraes y Rodolfo Dacosta irrumpe a partir de una revaloración de lo latinoamericano, indaga en lo social apremiada por la crisis que sacude al país, se torna política debido a la progresiva radicalización de la clase media.

[...] Así como muchos uruguayos han emigrado por causas políticas y económicas, con todo el movimiento musical iniciado en la década del sesenta ocurrió lo mismo. Hace unos meses Zitarrosa pasó por España y, sorprendentemente, recaló con sus guitarreros en Directísimo Vaya por Dios. De vuelta en Argentina, dicen que pronto volverá a Europa (ROMAN, Manuel. Alfredo Zitarrosa, una crónica uruguaya. *Jornal El País*. Espanha, 16 set. 1976⁴⁴).

⁴⁴ Link do texto: https://elpais.com/diario/1976/09/17/cultura/211759207_850215.html Acesso em 04/09/2023.

Nesse texto, podemos perceber como o periódico noticiou o exílio uruguaio e a importância dos músicos, nesse contexto. As motivações para o exílio foram muitas, como trabalhamos ao longo do trabalho, e a dimensão do exílio bastante grande, segundo a reportagem, que apontou que houve cerca de 300.000 emigrados no período.

Ao mesmo jornal, Zitarrosa também concede uma entrevista bastante interessante e que reforça um pouco do que discutimos em sua entrevista à *Revista Guambia*, citada anteriormente. De maneira introdutória, o jornal apresenta Zitarrosa como um cantor comprometido, e diz que

[...] El ser un cantor comprometido con la realidad conflictiva de su país valió a Zitarrosa la consideración de voz prohibida. Desde el año de 71 no puede actuar en Uruguay; tener en casa uno de sus discos es allí un delito que merece la sanción del Gobierno (CARRASCO, Bel. El cantor Zitarrosa regresa como emigrado. *Jornal El País*. Espanha, 10 dez. 1976).

E Zitarrosa diz,

He sido el último cantante en abandonar Uruguay. Pienso quedarme dos años por lo menos. Me siento muy a gusto aquí, cerca de las fuentes del folclore andaluz que tanto me interesa y cerca de toda Europa. Además, aquí se encuentran las raíces de mi ascendencia hispánica. Ningún país mejor que éste para venir (CARRASCO, Bel. El cantor Zitarrosa regresa como emigrado. *Jornal El País*. Espanha, 10 dez. 1976).

Vemos nesse trecho certa contradição, uma vez que, como vimos ao longo do trabalho biográfico de Guillermo Pellegrino e das inúmeras entrevistas realizadas com pessoas que conviveram com Zitarrosa no período, o autor passou por grandes dificuldades criativas na Espanha, período este que inclusive foi apontado por muitos dos entrevistados pelo biógrafo como o trecho “mais triste” do exílio, para o músico.

E Zitarrosa continua, quando

[...] sobre la situación política de Uruguay comentaba Zitarrosa las últimas medidas del Gobierno: Allá no se podía respirar”. El exilio se plantea como “un respiro de aire y de libertad, un descanso. Los uruguayos somos demasiado cariñosos con nuestra tierra. Todos queremos volver. Recordaba Zitarrosa con nostalgia de la época del presidente Valle: “Cuando Uruguay era un ejemplo de democracia para América, un país próspero en el que se podía vivir en libertad”. Pero la nostalgia no enmudece a Zitarrosa ni le impide cantar: “En mí país brillará, yo lo sé, el sol del pueblo; arderá nuevamente alumbrando mi tierra...”, porque “el futuro – afirma Zitarrosa – es para los que trabajan” con un arado en las manos, con una guitarra” (CARRASCO, Bel. El cantor Zitarrosa regresa como emigrado. *Jornal El País*. Espanha, 10 dez. 1976⁴⁵).

⁴⁵ https://elpais.com/diario/1976/12/11/cultura/219106807_850215.html?rel=buscador_noticias. Acesso em 04/09/2023.

Temos também uma pequena nota que foi publicada no jornal em 08 de março de 1977 que trata sobre o que Zitarrosa entendia como seu objetivo ao realizar concertos na Espanha, durante seu exílio. O texto diz, sobre o músico:

[...] cantante uruguayo exiliado en Argentina, ha decidido venir a España. Desde ayer presenta su repertorio en un teatro de Madrid, acompañado de sus tres guitarristas, y según espera, “de un público que reconozca en mi canto, más que la protesta, la vida cotidiana, opresiva, que vive el Río de la Plata; los sufrimientos y sueños de quienes queremos que la justicia renazca” (Alfredo Zitarrosa. Jornal El País. Espanha, 08 mar. 1977⁴⁶).

Caminhando para os momentos finais do exílio, em 1983, especificamente em junho, Zitarrosa deixa o México rumo à Argentina, no que seria sua última parada antes de voltar ao Uruguai. O contexto lhe era favorável, como também o era para muitos exilados argentinos: a derrota militar na Guerra das Malvinas havia enfraquecido ainda mais a ditadura, dando possibilidade de início de um processo de transição democrática. Artistas argentinos como Mercedes Sosa e Horacio Guarany também voltavam do exílio nesse mesmo período. Sobre a chegada de Zitarrosa no país, um trecho de sua biografia escrita por Guillermo Pellegrino é bastante interessante ao indicar que ele utilizava, na ocasião, uma roupa equatoriana (1999, p. 282).

Chegando na Argentina, Zitarrosa realizou alguns concertos no chamado “Estádio Obras Sanitarias⁴⁷”, nos dias 1, 2 e 3 de julho, concertos que ficaram registrados em um LP chamado *Zitarrosa en Argentina*, contando inclusive com a participação de Mercedes Sosa (PELLEGRINO, 1999). Em todos esses concertos, Zitarrosa era sempre ovacionado, demonstrando que o cantor tinha seu trabalho fortemente reconhecido também na Argentina. Esse giro de concertos pelo país durou cerca de 10 meses, nos quais Zitarrosa passou pelas mais diversas cidades do país.

Em conclusão, pode-se dizer que o exílio, para Zitarrosa, foi um processo de grande sofrimento, principalmente em seu período inicial, na Espanha. A hipótese é que, nesse momento, seu sofrimento foi agravado principalmente pelo fato de que esteve distante de sua família, mas também dadas as diferenças culturais existentes entre os países que, mesmo que o músico tenha se relacionado com outros artistas e intelectuais uruguaios, não puderam ser sanadas. A ida ao México, conforme observado nas entrevistas e relatos aqui trabalhados, representou certa “melhora” para o músico,

⁴⁶ https://elpais.com/diario/1977/03/09/sociedad/226710021_850215.html?rel=buscador_noticias Acesso em 04/09/2023.

⁴⁷ Estádio do chamado Club Atlético Obras Sanitarias de la Nación, fundado em 1978.

inclusive no que tange sua criatividade, que voltou a “funcionar” quando pisou novamente em solo latino-americano. Nessa esteira, o período de 10 meses que passou na Argentina, sondando sua volta, funcionou ainda melhor.

Podemos observar a trajetória individual de Zitarrosa e inseri-la no contexto dos exílios latino-americanos da segunda metade do século XX. Como vimos, apesar de dotada de especificidades, há vários elementos em comum com a trajetória de outros músicos, artistas e intelectuais latino-americanos que se viram impelidos ao exílio frente à eclosão das ditaduras na região, ao longo das décadas de 1960, 1970 e 1980.

3.4. Redes de solidariedade

No contexto dos exílios da segunda metade do século XX, a ideia de solidariedade, ou “redes de solidariedade”, do ponto de vista das relações internacionais, acaba por ser renovada, adicionando aos parâmetros ideológicos (questão que fundamentava as relações de solidariedade entre os países até então) novos paradigmas humanitários. A ideia de que situações em determinados países que possam produzir uma quantidade elevada de refugiados exige uma resposta, por parte de governantes, que parta da premissa da solidariedade para com esses cidadãos.

Para além disso:

Em um estrito nível metodológico, “solidariedade” deveria ser considerada uma categoria nativa, própria dos atores da época – e seu uso deveria incluir uma adequada contextualização e um olhar atento aos pressupostos que suporta uma noção que, na prática, encobre uma diversidade de situações empíricas historicamente situadas. Em um nível histórico, deve-se observar, além disso, que tanto o discurso quanto a prática da “solidariedade” foram utilizados pelos próprios atores das sociedades de acolhida com uma atribuição de sentidos autolegitimadores e, portanto, como um capital político (FRANCO, 2011, p. 91).

No entanto, é necessário refletir sobre o contexto em que foi possível a mobilização da opinião pública internacional em função da solidariedade para com os povos latino-americanos que sofriam repressão, em seus países. Um dos aspectos fundamentais é a emergência da força do discurso em prol dos direitos humanos nesse período. Segundo Franco (2011), esse interesse pode ser atribuído ao esvaziamento do horizonte de expectativas das esquerdas após a crise do modelo soviético (p. 99).

Em relação a Zitarrosa, um aspecto importante é sua integração com músicos da região. Ele estabeleceu relações próximas com outros músicos, tanto conterrâneos quanto de outras nacionalidades. É necessário ressaltar que, em termos de produção artística, o

músico participava, com frequência, de álbuns coletivos (as chamadas *Obras Colectivas*), nas quais publicava canções ao lado de artistas de diferentes países, em sua grande maioria latino-americanos, mas também europeus, embora em menor frequência. A primeira em que participou foi publicada em 1967, por ocasião do *Encuentro* realizado em Cuba. A obra se chama *Canción Protesta. Casa de Las Américas* e Zitarrosa participou com a canção *Coplas al compadre Juan Miguel*, cuja letra é de autoria de Yamandú Palacios e o arranjo de Óscar del Monte, que versa sobre as condições de extrema pobreza de um dirigente sindical. Do álbum, também participaram artistas como Ángel Parra, Isabel Parra, Daniel Viglietti, Carlos Puebla, Rolando Alarcón, entre outros. Zitarrosa também integrou um pequeno álbum intitulado *Che Vive*, publicado em 1968, no Uruguai, com participação apenas de uruguaios: além de Zitarrosa, Los Olimareños, Daniel Viglietti e Marcos Velásquez. Zitarrosa ficou a cargo da canção *Al Comandante Ernesto Che Guevara*, que é um poema, declamado pelo músico, de autoria de Salvador Puig, que versa sobre a trajetória do guerrilheiro e o homenageia.

Um disco bastante interessante é *Canción Protesta: Protest Song of Latin America*, que foi publicado nos Estados Unidos pelo selo Paredon Records, fundado em 1969. O álbum é, basicamente, um apanhado de canções lançadas durante 1968 em Cuba – pelo álbum *Canción Protesta*, previamente citado – e, também, composto por registros realizados em Cuba durante os anos de 1967 e 1968, durante o famoso *Encuentro* e que até então não haviam sido publicadas. O disco demonstra, no limite, a integração dos músicos latino-americanos em torno desse evento, uma vez que reúne gravações, para além de Zitarrosa, de Carlos Puebla, Nicomedes Santa Cruz, Rolando Alarcón, Ángel Parra, Isabel Parra, Daniel Viglietti, Los Olimareños, Carlos Molina, Oscar Matus, Ramón Ayala, Pablo Milanés e Silvio Rodríguez que, como vimos, conviveu com Zitarrosa em Madri. A canção de Zitarrosa no álbum é, novamente, *Coplas al compadre Juan Miguel*. O álbum, para além de demonstrar a integração dos músicos latino-americanos, escancara o esforço do governo cubano, através da Casa de Las Américas, em fomentar a integração cultural dos povos latino-americanos.

Para essa pesquisa, os álbuns de maior relevância são os que possuem seu lançamento dentro de nosso recorte, que se dá durante o período de exílio de Zitarrosa. O primeiro deles foi editado em 1977, pela Radio Educación, no México, cujo nome é *El canto de un Pueblo* e traz os registros de apresentações ao vivo ocorridas no México durante as chamadas *Jornadas de Solidaridad con la Cultura Uruguaya en el Exilio*, o

que nos dá fortes indícios acerca da formação de uma rede de solidariedade em torno dos exilados oriundos do Uruguai. O disco conta com a participação de uruguaios, sendo eles, além de Zitarrosa, Roberto Darvin e Daniel Viglietti, de mexicanos, como o grupo formado por Amparo Ochoa y Los Folkloristas, de cubanos, sendo eles Miriam Ramos, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés e da peruana Tania Libertad. Sobre esse evento, é interessante observar uma publicação realizada na página oficial de Tania Libertad, no Facebook, que busca divulgar a foto dos músicos na ocasião. A foto em questão é essa:



Figura 1 - "Foto del recuerdo: La primera vez que vine a México, en 1977, a participar de “Las Jornadas de la Cultura Uruguaya en el Exilio”, entre otros, Lucho Gonzáles, Silvio Rodríguez, Amparo Ochoa, Pablo Milanés, Yo, Delfor Sombra, Alfredo Zitarrosa, Naldo Labrín y Carlos Díaz “Caíto”.⁴⁸

Outro importante álbum é *Juntos*, lançado em 1984. Consiste em um conjunto de gravações ao vivo do evento ocorrido em 9 de novembro de 1984 no *Estadio Centenario de Montevideo*, um ato de apoio à *Frente Amplio* durante as eleições, que ocorreriam no final do mesmo mês, marcando o fim da ditadura militar uruguaia. É interessante observar que nesse álbum se reuniram vários músicos que apoiavam essa causa, em sua grande maioria uruguaios (Zitarrosa, Viglietti, Hector Numa Moraes, Yamandú Palacios, entre outros) mas, também, o brasileiro Chico Buarque, cujas canções *Apesar de você* e *O que será* (À flor da terra) estão presentes na obra.

⁴⁸ A foto em questão consta em postagem aberta, no perfil público da cantora, e está disponível no seguinte link: <https://www.facebook.com/TaniaLibertad01/photos/foto-del-recuerdo-la-primera-vez-que-vine-a-am%C3%A9xico-en-1977-a-participar-en-las-j/1191446044268081/>

Do ponto de vista individual, Zitarrosa também possui importantes álbuns, alguns lançados durante o exílio, a exemplo de *Adiós Madrid* (1979), *Guitarra Negra* (1977/78), *El Violín de Becho* (1982), *Textos Políticos* (1980), *Volveremos* (1980), *Si te vas* (1982), *Candombe del Olvido* (1979) e *Milonga de ojos dorados* (1979) publicados no México e *Zitarrosa en Argentina* (1983) publicado na Argentina, além de um lançado no Uruguai, por ocasião de sua volta, cujo sugestivo nome é *De regreso* (1984), o primeiro álbum publicado no país após os anos de proibição.

Sobre o álbum *De regreso*, uma das partes mais interessantes é a contracapa do LP, que traz um breve depoimento, escrito por Zitarrosa, de seu tempo no exílio, seu papel enquanto cidadão uruguaio e músico, e sobre o futuro do país. Nela, Zitarrosa pontua que se trata de uma compilação de produções realizadas durante o exílio, e que seu lançamento tem como intuito principal saudar o seu público, expressando gratidão, em especial aqueles que mantiveram seus discos mesmo durante o período de proibição. Nas palavras do cantor:

[...] Por mi parte, con este texto, intento saludar al público del disco, especialmente aquellos que han conservado otros discos míos a pesar de la prohibición, durante todos estos años. Saludar a ese público con sincera gratitud. Como se ve, es muy poco lo que he podido componer, y por su diversa procedencia, muy desperejo el nivel técnico de la placa, que Paco Grillo mejoró hasta donde fue materialmente posible y más; él no sólo es un técnico, también es un músico. [...]

O músico também pontua que pretendia trabalhar, junto ao selo *La Batuta*, em um álbum – possivelmente coletivo - que reuniria canções do chamado Nuevo Canto Popular Uruguayo, visando exaltar a cultura uruguaia e, no limite, retomar a canção popular do país, após esse período de repressão onde os músicos não puderam realizar seu trabalho com normalidade. Apesar disso, Zitarrosa não deixa de salientar que, após muitos anos, de certa forma, sente-se deslocado no mercado musical, tendo muito a aprender com cantores jovens. Nas palavras do cantor:

Tenemos previsto también, con La Batuta, un nuevo disco donde recogeremos algunos temas accesibles para mí del Nuevo Canto Popular Uruguayo, más lo que yo mismo, tal vez, pueda aportar como autor, en esta primera etapa del desexilio; en este aspecto no me atrevo a exhibir nada, por ahora, de lo que se me ha estado ocurriendo en estos meses. Como cantor, los años transcurridos se me notan mucho, por lo demás, y como uruguayo, sencillamente la reinscripción de mi canto en la realidad presente es, para mí, materia de honda preocupación; tengo mucho que aprender de los jóvenes, debo ser útil a mi vez. He vuelto al país después de largos años, y el disco o la canción no son, precisamente, la forma de reimplantación – “más que flor quiero ser tuyo de mi tierra, bien prendido...” – que me aconsejan la realidad y mi conciencia.

Como diría cierto maestro de cuyo nombre no quiero hacer abuso, “el lompléi⁴⁹” que espere.

É evidente os tons de gratidão e melancolia presentes no texto, expressos pelo retorno e pelo tempo de exílio, que para o músico foi de grande dor. A intenção de retomar a produção musical uruguaia também é importante, considerando o aspecto de que os músicos do país, em especial os envolvidos com a canção de protesto, não puderam lançar suas produções no país durante a ditadura. No texto, Zitarrosa também ressalta a boa recepção que teve ao voltar para o país, pontuando que fora recebido com muito carinho e solidariedade, e finaliza dizendo que os uruguaioi “debemos recordar puntualmente, jóvenes y viejos, lo que ningún candombe nos permite olvidar, seremos uno solo, los uruguayos, en el futuro que “ya comienza”, como quem conclama seus conterrâneos a trabalhar em prol de um novo país, que havia superado a ditadura e agora precisava se redemocratizar.

Observar os álbuns pode nos trazer importantes elementos que tocam a ideia de unidade latino-americana, que esteve presente, como vimos no decorrer da obra, no *Encuentro* cubano, em que os artistas formularam os principais aspectos que deveriam fundamentar a produção dos músicos vinculados ao movimento e buscaram promover a integração da cena musical latino-americana, aspecto que pode ter colaborado durante o exílio, uma vez que houve a necessidade da formação de redes de apoio em um momento crítico da história da região.

Para além das questões que envolvem a natureza questionadora do movimento, há que se levar em conta que os artistas tiveram algum sucesso, do ponto de vista mercadológico. Um dos indicativos desse sucesso, para além do papel que Zitarrosa ocupa no imaginário do povo uruguaio, pode ser visto no fato de que uma rádio mexicana chamada *XEJB-FM*, pertencente ao governo do Estado de Jalisco, cuja proposta era atuar como “Radio difusoras culturales del Gobierno del Estado”. A emissora buscou, durante muitos anos, inserir Zitarrosa, Daniel Viglietti, o grupo Quilapayún, entre outros músicos, em sua programação fixa. Esse dado pode ser visualizado ao visitarmos exemplares das décadas de 1970 e 1980 do jornal *El Informador*, publicados no México e disponíveis online na página da Hemeroteca Digital da UNAM⁵⁰. Em alguns desses exemplares pode-se visualizar inclusive pequenos textos exaltando Zitarrosa e sua importância enquanto

⁴⁹ Forma jocosa através da qual Zitarrosa denonima o “long-play (LP)”.

⁵⁰ <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/>

músico para o Uruguai e, por conseguinte, para a América Latina. Em texto publicado no dia 02 de maio de 1979, no jornal mexicano *El Informador*, com o intuito de divulgar uma das apresentações que Zitarrosa realizaria no país, temos o seguinte escrito:

[...]

Desde 1964, en que Alfredo Zitarrosa debutó en el Auditorio del Sedre de Montevideo, su arte ha sido reconocido y admirado por miles y miles de espectadores, tanto de países latinoamericanos como recientemente en Madrid, España.

En 1964, como resultado del éxito de su debut en Montevideo, Zitarrosa fue invitado al Festival Folklórico de Conquis, en Argentina. Entre los galardones que ha obtenido el artista, están el Premio Artigas de la Asociación Folklórica de Uruguay (mil novecientos sesenta y cinco); la Medalla de Oro de la Venta de Discos en Montevideo (de mil novecientos sesenta y cinco a mil novecientos sesenta y ocho), cada año; la Medalla de Plata, en el segundo Festival Latinoamericano de Folklore en Salta, Argentina; el Disco de Oro en el Festival Internacional de Montevideo (mil novecientos sesenta y nueve) y una Mención de Honor en Lima (mil novecientos setenta y dos).

[...]

Ideário de Zitarrosa: “La canción debe ser, ante todo, un hecho artístico y siempre un acto de amor a la justicia, a la verdad, al hombre”.

“El arte no ha de ser utilitario, pero tampoco un simple divertimento. Es vida, tanto en su producción como en su goce, hasta el goce político de una obra de arte, es vida siempre... El arte es vida sostenida, concentrada, propuesta, ahorrada para los demás. Viene de los demás y va hacia ellos como en un vaivén: es intemporal, pero no ahistórico... un producto específico de la especie hecho por la conservación de la especie”.

“Yo trabajo sobre las emociones, sobre los oídos y la cabeza de la gente; no trabajo sobre sus enajenaciones. Una canción mía no le enseña nada nuevo sobre la explotación a un trabajador, en la ciudad o en el campo. A lo sumo, puede iluminar esa realidad con una canción... ayudar a explicar porque suceden esas cosas... No le voy a enseñar a sufrir lo suyo”.

Nesse trecho, podemos verificar então a exaltação do músico, circunstância que pode ter fins comerciais, uma vez que se trata de um trecho que busca divulgar uma apresentação, mas que também traz informações importantes sobre a carreira do músico e suas conquistas. Traz também uma espécie de “visão” do que seria a canção e o que ela significa para a sociedade, através de palavras que, aparentemente, são do próprio músico. Traz também uma polêmica envolvendo seu “debut” enquanto artista que, como vimos no trabalho, para algumas fontes se deu em Lima, em 1962, para outras no Uruguai, em 1963, e aqui aparece como no Uruguai, em 1964.

Outro aspecto interessante, relacionado ao mesmo periódico, é que buscou divulgar uma série de concertos realizados por Zitarrosa e sua banda, no México, durante o seu exílio no país. O palco mais frequente foi o chamado *Teatro Degollado*, em Guadalajara. É interessante que os jornalistas sempre buscavam publicar um pequeno

texto de divulgação, trazendo informações sobre o músico, e que muitas vezes são bastante reveladores, como exemplo esse trecho publicado na edição de 26 de abril de 1979, que trazia a informação de que o músico se apresentaria no *Teatro Degollado* no dia 3 de maio do mesmo ano:

[...] Zitarrosa, con su peculiar estilo de cantar, en el que la ternura y nostalgia afloran en sus interpretaciones, apasiona a los oyentes y así, aunque su programa sea amplio, la gente al finalizar le pide que cante más y más, y es que Alfredo Zitarrosa en su canción crea un coloquio con su público, en que parece comunicarle en secreto o en confianza, sus vivencias, sus pesares, que casi siempre se asocian con su tierra uruguaya, por eso, al pedirle otra canción, es como si habiendo tenido oportunidad de haber entrado en su vida, esa gente que se hermanó con él en su canto no quiere dejarlo ir, ya que hicieron con el amistad. [...]

Ou este, de 3 de junho de 1980:

[...] Alfredo Zitarrosa, es un artista que sólo puede ser valorado examinando el modo como sus canciones se entretajan con las voces, los silencios, las pausas, habla de su país Uruguay y del continente latinoamericano, fenómeno este que trasciende dichos ámbitos para resonar en muy diversas y lejanas naciones. Entregando en honda poesía, como el más espontáneo, cantando siempre a la tierra, al paisaje, a su pueblo, a los sueños y a la misma vida. Rebelde, no acepta injusticias, guarda un poco de todos y logra con su canto, hermanar el alma y la esencia del ser latinoamericano.

Mais do que revelar as características ou informações sobre o cantor, os textos revelam impressões que os jornalistas mexicanos, responsáveis pelos escritos, tinham de Zitarrosa e, por consequência, podemos intuir que essas impressões eram compartilhadas por uma parte da sociedade. Ressalto a importância do trecho que trabalha a ideia de que o canto de Zitarrosa busca, de alguma maneira, emanar a alma e a essência do que é ser latino-americano, da mesma forma que buscaram os músicos da Nueva Canción. Tal aspecto é oriundo do fato de que Zitarrosa sempre buscou, em suas canções, trabalhar temas que tenham direta conexão com o cotidiano dos indivíduos, bem como procurar, no que tange os aspectos instrumentais de sua obra, as raízes do povo uruguaio, fato que lhe rendeu a alcunha de “folclorista”.

Em conclusão, é possível perceber, ao analisar os relatos presentes em sua biografia (PELLEGRINO, 1999) e em textos jornalísticos de época, que Zitarrosa foi ativo e promoveu diversos concertos, ao lado de outros músicos latino-americanos exilados, principalmente no México. É difícil mensurar o peso que essas apresentações tiveram para favorecer a sua volta, mas pode-se afirmar que certamente são ações significativas e que tiveram algum resultado.

4. CAPÍTULO 3: O retorno e as memórias em torno de Zitarrosa

4. 1. A memória e seu papel nas sociedades em tempos de pós-autoritarismo

Já dizia Pierre Nora, em seu clássico texto *Entre Memória e História: a problemática dos lugares*:

Memória, história: longe de serem sinônimos, tomamos consciência que tudo opõe uma à outra. A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações. A história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais (NORA, 1993, p. 9).

Tendo como ponto de partida essa reflexão, em especial o trecho que diz que a memória está “aberta à dialética da lembrança e do esquecimento”, consideramos fundamental discutir a construção de memórias em torno de Zitarrosa. Isso implica, conseqüentemente, em analisar os discursos em torno das circunstâncias de sua vida que foram afetadas pela ditadura uruguaia e suas violações de direitos humanos. Pensar esse tipo de questão é fundamental para que possamos compreender o tempo presente dos países latino-americanos, considerando que as dinâmicas que envolvem os regimes militares foram e ainda são muito presentes em nosso cotidiano.

No contexto da transição uruguaia, iniciada com o plebiscito de 1980 (sobre o qual falaremos com mais profundidade no próximo subitem), e que se consolidou em 1985, com a posse do presidente eleito Julio María Sanguinetti, foram suscitadas muitas discussões acerca da memória e, conseqüentemente, do Uruguai que se pretendia construir a partir de então. Diferente do caso argentino e de maneira semelhante ao caso brasileiro, pode-se dizer que a transição uruguaia ocorreu de forma “pactuada”, ou seja, os políticos civis e os militares chegaram a acordos que, segundo eles, visavam a pacificação da sociedade, e que, entre outras questões, envolveram a anistia dos indivíduos que haviam praticado diversas violações de direitos humanos nos anos anteriores. Dessa forma, pode-se dizer que, em nome da reconciliação nacional, o primeiro governo pós-ditadura optou pelo esquecimento dos crimes cometidos pelos militares, opção que, como veremos, não foi a mesma tomada por organizações sociais, de direitos humanos e de indivíduos que foram diretamente afetados pela ditadura, como Zitarrosa. A narrativa que serviu como fundamento para fortalecer essa proposta de reconciliação foi a de que o país era uma “democracia bem estabelecida” e que a ditadura

militar teria sido apenas um “ponto fora da curva” e assim, uma vez que chegava ao seu fim, o país poderia retomar o seu curso normal, de estabilidade política e democrática.

É, então, a partir dessa questão que pensar a problemática entre história e memória torna-se importante, uma vez que são estabelecidas diferentes interpretações e narrativas acerca das ditaduras e do processo de transição. Essas interpretações podem deixar de lado questões que são fundamentais de serem esclarecidas para o estabelecimento de uma sociedade pós-ditadura que não guarde seus esqueletos no armário, mas sim os exponha e faça justiça contra os que os produziram. Essa problemática é ainda mais importante no nosso caso, uma vez que o tema da ditadura ainda é fortemente presente no cotidiano e no imaginário social, inclusive pelo fato de que ainda existem inúmeros indivíduos que vivenciaram esse processo e continuam vivos.

4.2. A transição e o contexto no qual se deram os retornos dos exilados.

Antes de entrar nos aspectos específicos que envolvem a trajetória de Zitarrosa, buscarei traçar alguns elementos contextuais que envolvem o processo de transição para a democracia ocorrido no Uruguai, e suas particularidades, buscando fundamentos para entendê-la a partir do papel que o retorno dos exilados ocupou nesse contexto. Esse período é de grande importância para que possamos compreender de que forma Zitarrosa se encaixa na memória uruguaia sobre a Ditadura, e qual a importância de serem formuladas políticas públicas voltadas à conscientização sobre esse tipo de evento que, sem dúvida, deixa profundas marcas em qualquer país que os tenha vivenciado. Além disso, poderemos refletir acerca do papel de Zitarrosa no contexto da transição para uma sociedade democrática.

Do ponto de vista legal, o ponto crucial é a ideia de justiça de transição, inicialmente formulada a partir dos chamados julgamentos de Nuremberg (montados para julgar os crimes cometidos durante a segunda guerra mundial, por parte dos nazistas). O debate sobre a necessidade de responsabilização individual pelos atos antidemocráticos perpetrados pelo Estado durante as ditaduras foi central durante o processo de redemocratização dos países latino-americanos. Para Bachvarova (2013), segundo relatório da ONU, justiça de transição é:

O relatório de 2004 do Secretária-Geral das Nações Unidas sobre Justiça de Transição a define como: “A gama completa de processos e mecanismos associados às tentativas de uma sociedade de chegar a termos com um legado de abusos passados de larga escala, a fim de garantir a responsabilização, servir

à justiça e garantir a reconciliação (ONU, 2004: 3 apud. BACHVAROVA, 2013, p. 22).

Nesse sentido, a ideia de “reconciliação”, que no caso latino-americano tomou forma a partir das chamadas Comissões da Verdade e Reconciliação, acabou se traduzindo em acordos nacionais de redemocratização que muitas vezes anistiavam ou dificultavam a responsabilização dos indivíduos que perpetraram as violações durante as ditaduras. Além disso, pode-se dizer que muitas vezes a ideia de reconciliação partiu de premissas equivocadas, como a chamada “teoria dos dois demônios”, que considera equivalentes os crimes cometidos pelos militares e pelos agrupamentos guerrilheiros de esquerda. O caráter questionável dessa teoria vem do fato de desconsiderar o imperativo de que o Estado deve agir dentro da legalidade em seu uso da força e de que há uma desproporção entre as forças de segurança nacional e os movimentos de guerrilha.

Em resumo, a volta de Zitarrosa estava inserida em um processo de redemocratização que, como veremos no caso uruguaio, foi negociada/pactuada. A partir disso, sua atuação no país passa a funcionar, nesse contexto, para além do aspecto estritamente legal, no sentido de que o músico pôde, através de suas falas, apresentações e publicações, direta ou indiretamente fomentar um debate acerca da responsabilização, da memória e das violações cometidas pelos militares.

Como vimos, o Uruguai é um país de larga tradição democrática, que remonta de meados do século XIX, com a formação de seus principais partidos políticos, que inclusive existem até a atualidade (os *Blancos* e os *Colorados*), e que constituíram um sistema político dito bipartidarista, circunstância que viria a ser alterada apenas no ano de 1971, com a chegada da *Frente Amplio*, estabelecendo então, no país, um sistema de três partidos fortes, bastante diferente do que vemos no Brasil, com incontáveis (BIELOUS, 2012, posição 243). Essa mesma tradição, bem como a centralidade histórica dos partidos políticos no país, criou certo grau de dificuldade para os militares, durante a ditadura, uma vez que seu discurso baseava-se, sobretudo, na crítica e tentativa de criação de certa ojeriza à política e aos políticos, representados pelos partidos. Essa circunstância será de suma importância na transição democrática, considerando que os partidos desempenharam importante papel nesse processo, assim:

el renacer y la reorganización partidarios en la apertura política son hechos sustanciales en tanto rescatan las propuestas y compromisos asumidos (o no asumidos) para retornar a una hegemonía político civil; entre ellos, el tema vital de los derechos humanos (BIELOUS, 2012, posición 270).

Ainda assim, pode-se dizer que os partidos políticos sofreram muito com a chegada da Ditadura, restando-lhes uma ação meramente defensiva, procurando manter sua subsistência nesse período complicado da vida política do país. Sua atuação só voltaria a ser mais incisiva a partir de 1980, quando o regime militar tentou se legitimar juridicamente através de um plebiscito e acabou derrotado, dando início ao processo de redemocratização do país (BIELOUS, 2012). Nesse sentido:

Uruguay también tuvo su apertura. Cuando el régimen pretendió legitimarse con el establecimiento de un cronograma político – aprobado en agosto de 1977 – que tenía como objetivo central la ratificación de un proyecto constitucional por parte de la ciudadanía en 1980, ésta votó negativamente. La decisión ciudadana de rechazo al proyecto se debió, entre otras razones, a que dirigentes políticos no proscritos y distintos actores sociales realizaron una activa movilización en pro de tal resultado. El triunfo del “No” abrió paso a la transición (BIELOUS, 2012, posição 377).

Nesse plebiscito, a sociedade uruguaia, provavelmente em função da tradição democrática existente no país e as manifestações de diversos políticos e atores sociais acabaram optando pelo “Não” em relação à continuidade da ditadura. Como veremos, esse clima político, de certa forma, explica a maneira como Zitarrosa foi recebido no país, por ocasião de sua volta. Segundo Bielous (2012):

[...] la respuesta ciudadana al proyecto constitucional de las FF.AA. de 1980, hace posible que la evolución se rija por la negociación entre partidos y militares en torno a las formas de la apertura, hecho no ajeno a la fuerza histórica de los partidos (posição 404).

Apesar disso, a transição é bastante passível de críticas. Institucionalmente, tomou forma a partir da assinatura do chamado *Pacto del Club Naval*, em 3 de agosto de 1984, que estabeleceu as bases e o cronograma para retomada da democracia no país. Nesse pacto, que fez com que os militares perdessem sua força política paulatinamente, nada foi mencionado no que diz respeito às violações de direitos humanos, ou seja, nenhum tipo de responsabilização foi pactuado, circunstância que dificultou – e até hoje dificulta – o julgamento de militares.

Já em termos legislativos, a primeira medida tomada pelo governo de Sanguinetti foi a publicação da chamada *Ley de Amnistía* (também conhecida como *Ley de Pacificación Nacional*, N° 15737), em 22 de março de 1985. Sobre ela:

Sin embargo, esta ley no fue general pues quedaron fuera de su alcance las condenas por delitos de sangre; aunque muchos igual fueron liberados debido a que se contabilizó cada día pasado en prisión como se fueran tres. En ese marco, la ley aprobó, en su artículo 24, la creación de una comisión estatal para recibir a los uruguayos que estaban regresando de su exilio, política central de gobierno uruguayo [...] (LASTRA, 2013, p. 23).

De modo geral, pode-se dizer que a transição se deu por variáveis internas e externas, que tiveram semelhante impacto no processo. Externamente, deve-se levar em conta que em 1983 e 1985, respectivamente, Argentina e Brasil já haviam concluído seus processos de redemocratização, o que criou dificuldades para que os uruguaios se mantivessem como um pequeno reduto autoritário no meio desses dois grandes vizinhos. Do ponto de vista interno, temos o plebiscito, sobre o qual já tratamos, no qual o “Não” para a continuidade do regime saiu vitorioso; além disso, temos que a partir de 1982 se agudiza uma grave crise econômica no país, enfraquecendo ainda mais os militares e, por fim, pode-se dizer que, ante ao enfraquecimento dos militares frente a esses dois fatos, as discrepâncias entre suas lideranças e os civis que galgavam espaço de liderança nacional acabaram por se agravar, contribuindo ainda mais para o fim da ditadura (BIELOUS, 2013).

O governo responsável por levar a cabo o processo de reconciliação social após o fim do regime foi o de Júlio Maria Sanguinetti, civil que foi eleito em 1984 e tomou posse em 1985, processo este que se deu no meio de uma conturbada situação econômica e social no país, situação que fez com que Sanguinetti rechaçasse, a princípio, a ideia de acertar contas com as violações do passado recente, focando integralmente na busca de uma estabilidade política e econômica do país. Essa recusa foi reforçada pela ideia, presente nos setores conservadores da sociedade uruguaia e dos militares, de que os mesmos, “pese a sus llamados “excesos”, habían cumplido una tarefa necesaria al acabar con la subversión de izquierda” (BIELOUS, 2013, posição 804), argumento fortemente presente também nos outros países da região que sofreram com ditaduras e que reverbera até os dias atuais. Foi somente a partir do governo de Tabaré Vázquez, em 2005, eleito pela *Frente Amplio*, em um contexto político considerado favorável pelos analistas, que discussões começaram a ser feitas em prol da responsabilização, levadas a cabo por membros do Ministério Público e de Magistrados uruguaios (BIELOUS, 2013).

Ante à impunidade do ponto de vista institucional, surge então a importância de políticas de memória, que busquem, em concomitância (ou não) com a justiça, estabelecer algum tipo de reparação para os diretamente afetados pelas atrocidades cometidas pelos militares. Normalmente, estados estabelecem (encomendam) ações que buscam tratar da memória relacionada à ditadura, mas de grande importância são as levadas a cabo por cidadãos que não possuem vínculo com o Estado, uma vez que essas costumam ser mais orgânicas (ou seja, possuem maior conexão com os indivíduos, propriamente) e não tem

nenhum tipo de vínculo que possa limitar as críticas ao regime e a busca por justiça. Além disso, há a questão do tempo. Sabe-se que a justiça é lenta, o que acarreta julgamentos longos, que duram anos, as vezes décadas, e que muitas vezes, ao ser expedido o veredito, o acusado já faleceu, como ocorrido em diversos casos na América Latina. Assim, as manifestações públicas ou, no caso de músicos, a publicação de álbuns e as apresentações, em geral, tornam-se importantes. Nesse sentido, Zitarrosa é um sujeito fundamental no período, uma vez que sua trajetória evoca os tempos de repressão, o que faz com que os indivíduos que tomam contato com sua obra e biografia, de uma forma ou de outra, reflitam sobre essas questões.

4.3. A política de recepção levada a cabo pelo governo uruguaio

Um dos objetivos de pensar a trajetória individual de Zitarrosa é o de analisá-la como parte de um tema mais amplo, compreendendo, parcialmente, o fluxo de exílios latino-americanos e de que forma ocorreu. É importante, então, refletir sobre as ações tomadas por parte do governo para recepção dos exilados políticos no pós-ditadura, considerando que essa é uma das facetas importantes do processo de transição, em especial no processo uruguaio, sobre o qual falamos no subitem anterior. A recepção dos exilados exerceu um papel importante na construção da imagem de um país diferente, almejada por Sanguinetti que, apesar das nuances envolvendo a reconciliação do país, tinha como objetivo transmitir uma imagem que de alguma forma fosse um contraste em relação aos militares. Aqui, vamos debater o papel do governo e das organizações civis nesse processo e o impacto social do retorno dos exilados (dando suporte para a reflexão sobre a volta de Zitarrosa).

O retorno dos exilados se insere no rol de ações tomadas pelo governo no processo de transição, como uma de suas facetas. Apesar disso, essa ação foi tomada tanto no nível governamental, ou seja, como uma política de Estado que visava repatriar esses indivíduos, mas também no nível das organizações da sociedade civil, visto que muitas vezes as ações governamentais não eram suficientes, ou não atendiam a todos que demandavam ajuda. Um dos principais dilemas que permearam esse processo foi a tentativa de não confundir a assistência dada aos exilados a um certo “privilégio”, ou seja, buscar, de alguma maneira, não beneficiar os exilados em detrimento de outros grupos que necessitavam de assistência nesse período. Um dos pontos de maior polêmica dessa situação diz respeito ao fato de que, em sua grande maioria, os exilados eram indivíduos que possuíam alguma condição financeira, o que inclusive os possibilitou de sair do país

ante a escalada repressiva. O mesmo não ocorreu – ou ocorreu em menor medida - entre os membros da classe trabalhadora. Em termos gerais, pode-se dizer que esse “nó” esteve presente nas discussões sociais, e se expressava através do sentimento de que como esses indivíduos possuíam certa condição, talvez necessitassem menos de ajuda governamental que os outros setores afetados. Foi por essa circunstância que muitas vezes o exílio foi estigmatizado como “viajes dorados”, “estancias de lujo”, “salidas de cobardes”. Apesar de tudo isso, pode-se dizer que o processo, no Uruguai, foi relativamente tranquilo, uma vez que a sociedade acabou por recepcionar e compreender os exilados como “bienvenidos”, circunstância diferente do caso argentino, por exemplo (LASTRA, 2013).

Além disso, é importante compreender esse processo como fundamental para a imagem do governo que chegava, estando estritamente conectado à forma como buscava lidar com o passado recente de violações. Nesse sentido, María Soledad Lastra (2013) nos diz que: “[...] las medidas de recepción y asistencia a los retornados del exilio están estrechamente relacionadas con las decisiones políticas de revisión del pasado inmediato y de judicialización de la violencia política previa” (p. 14).

Em termos historiográficos, entende-se que a abertura política uruguaia se deu a partir do plebiscito de 1980, quando se iniciou o período chamado “ditadura transicional⁵¹”, que durou até 1984. Na sequência se inicia o período de “transição democrática”, abarcando todo o primeiro governo de Sanguinetti, entre 1985 e 1989. Então, em todo esse período, e posteriormente, existem casos de retorno de exilados, demonstrando que o tempo de cada um deles é único e a volta depende de sua organização pessoal. É importante pontuar que Zitarrosa retornou no dia 31 de março de 1984. Isso ocorreu principalmente porque, após o plebiscito de 1980 e a vitória do “No” e, principalmente, em 1983, quando a abertura política estava sendo negociada entre os representantes militares e civis, muitos exilados uruguaios passaram a sentir uma mudança no clima político que talvez possibilitasse sua volta ao país, e a partir disso passaram a dialogar e se organizar. Segundo Lastra (2013):

Mientras en la Argentina y en Uruguay se dirimían los vaivenes de las “transiciones”, los planteos y debates que se daban en las comunidades de exiliados sobre sus retornos se volvían álgidos y frecuentes, sobre todo en relación con los sentidos que tenía que tener el regreso y el mejor modo de concretarlo. ¿Cuándo podrían regresar? ¿Tenían que volver todos juntos o era mejor hacerlo cada uno por su cuenta? ¿Contaban con ayuda de sus partidos

⁵¹ Utilizo dessa denominação a partir da obra de María Soledad Lastra (2013) que, por sua vez, cita que o trabalho do cientista político uruguaio Luis Eduardo González teria sido o primeiro a trazê-la. Sobre esse tema, a autora indica a obra *Breve historia de la dictadura*, de autoria de Gerardo Caetano e José Rilla.

y/u organizaciones para volver? La posibilidad de regresar apareció, en algunos casos, unida a ciertos ensayos de organización para volver – se formaron redes, se fortalecieron vínculos y se impulsaron trabajos conjuntos en el exterior para coordinar la vuelta-, mientras que no fueron pocos los regresos individuales, planeados en el interior del entorno familiar y muchos de ellos en clave de “visita”, para ver qué pasaba en la sociedad que habían dejado años atrás (p. 44).

Estavam no exterior cerca de 250 a 300 mil exilados, cifra que não é um consenso entre os historiadores, e que aparentemente saíram do país entre 1968⁵² e 1985, uma vez que é bastante complicado cravar quem é de fato exilado, considerando as distintas possibilidades de saída do país, entre outros aspectos relacionados às trajetórias individuais. Por ocasião do fato de que o exílio uruguaio contou com uma participação ativa de importantes figuras políticas do país, em especial ligados à *Frente Amplio*⁵³, e que, no exterior, os trabalhadores uruguaio exilados se organizaram em torno da chamada *Convención Nacional de Trabajadores*, pode-se dizer que o retorno foi mais organizado, e sua ação foi coordenada de maneira mais efetiva, em especial se comparado ao caso de outros países da região (LASTRA, 2013).

Muito embora eu não tenha conseguido encontrar informações sobre a maneira através da qual Zitarrosa consolidou a sua volta para o país, temos alguns elementos a levar em consideração, que ocorreram na época e colaboraram com a volta de diversos exilados, e que possivelmente podem ter colaborado com a do músico, também. Lastra (2013) nos diz que os partidos políticos uruguaio, que se organizaram no exterior (como a *Frente Amplio en el Exterior*) tiveram papel fundamental nesse processo, atuando inclusive na repatriação de guerrilheiros, políticos e cidadãos que encontraram no exílio a única forma de manter sua integridade física. Sobre isso:

El MLN-T y algunos sectores de la izquierda uruguayana en el exilio tuvieron un rol fundamental para un regreso coordinado. Por ejemplo, un exiliado en Cuba, militante del MLN-T, recuerda:

Los compañeros del Partido Comunista en México trabajaron magníficamente, organizando para todos los uruguayos que estaban en México pero también para todos los que estábamos en Cuba, organizaron fabulosamente [...] organizaron todo para el retorno nuestro [...] generaron una red muy bien organizada, de Cuba salíamos tandas de 20-30 compañeros sabiendo que ya en México nos estaban esperando camaradas del PCU [Partido Comunista Uruguayo] que nos acogían en el aeropuerto, nos alojaban en distintas casas

⁵² Ressalto que, na história do Uruguai, o processo de escalada autoritária se iniciou com o governo de Joreg Pacheco Aréco, antes mesmo da ditadura militar de fato se instaurar, o que pode explicar os exílios antes do golpe.

⁵³ É o caso de Zitarrosa, membro do partido. Inclusive, em Madri foi criada a chamada Frente Amplio en el Exterior (FAE) que colaborou com os exilados europeus, de modo geral. (LASTRA, 2013)

[...] y empezamos el trámite [de repatriación] con el ACNUR (LASTRA, 2013, p. 65).

Zitarrosa teria tomado o mesmo caminho? Considerando que, antes de voltar ao Cone Sul, estava no México, podemos inferir que ao menos algum tipo de colaboração por parte das organizações políticas uruguaias pode ter havido. O papel da *Convergencia Democrática en Uruguay* (CDU), também deve ser considerado, ao menos indiretamente, para o caso de Zitarrosa. Essa organização tinha como proposta fundamental “contribuir al restablecimiento de la democracia uruguaya colaborando en la elaboración e implementación de un proyecto político responsable” (LASTRA, 2013, p. 66) e foi responsável por realizar uma grande pressão no governo uruguaio durante a transição democrática em benefício dos exilados, realizando inclusive campanhas para que o seu retorno estivesse presente nas propostas e políticas do governo para a retomada da normalidade no país. Essa campanha teve um impacto relevante na inclusão do caso dos exilados na *Ley de Amnistía*⁵⁴. Nesse mesmo sentido, a *Comisión Internacional Pro Retorno del Exilio Uruguayo* (CIPREU), vinculada à *Frente Amplio en el Exterior*, foi de suma importância. Essas organizações, de alguma maneira, atuaram no sentido de construir um clima político favorável à volta dos exilados, e dessa forma acabaram por afeta-los, mesmo que indiretamente.

No fomento desse clima, a imprensa também teve seu papel, principalmente a partir do voo que ficou conhecido como *los niños del exilio*, ocorrido em dezembro de 1983, e que consistiu em uma viagem de crianças exiladas ou que haviam nascido no exílio para o Uruguai, com o intuito de visitar familiares que estiveram presos durante a Ditadura. Esse fato foi bastante noticiado, trazendo importante visibilidade para o tema do exílio e do retorno dos exilados.

Do ponto de vista da memória, um dos pontos que mais nos interessam aqui – pois nos servirá como fundamento para entender de que forma a atuação de Zitarrosa pôde influenciar na memória uruguaia acerca da Ditadura, da justiça e da verdade, as organizações de direitos humanos são as de maior relevância, uma vez que são elas que procuram, no país, se organizar para colaborar na recepção e assistência dos exilados e também na formulação de projetos pensados à combater a impunidade, que no Uruguai se avizinhava. Para além da recepção, esses organismos atuaram na chamada reinserção

⁵⁴ O artigo que diz respeito aos exilados é o de número 24, do capítulo VI da lei. É a partir desse artigo que é criada a chamada *Comisión Nacional de Repatriación*, que passa a atuar na facilitação da volta dos uruguaios que desejassem voltar ao país.

dos exilados, que agora precisavam se estabelecer em moradias, encontrar emprego, entre outras questões da vida cotidiana que dizem respeito à sua fixação no país. Um dos mais importantes agrupamentos em torno desse objetivo foi o chamado *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos* (MFUDD), que trabalhou na repercussão de casos de violação de direitos humanos em fóruns internacionais relacionados ao tema, na exigência de uma anistia geral e irrestrita para os presos políticos, inclusive para os exilados, anseio que acabou se concretizando na *Ley de Amnistía*. Um outro agrupamento interessante foi o chamado *Familiares de Exiliados*, que durou até 1985 e que atuou fortemente para fortalecer as pequenas organizações de familiares de presos e desaparecidos uruguaios, durante a transição. Também reivindicavam o livre retorno dos exilados, colaborando com indivíduos como Zitarrosa, que estavam aguardando a estabilização do país para poderem voltar (LASTRA, 2013).

Os anos de 1983 e 1984 estiveram marcados por diferentes manifestações sociais em prol do fim da ditadura, e que tiveram como base a reivindicação de três questões, todas girando em torno dos perseguidos políticos: sua libertação, para o caso dos presos, sua volta, para o caso dos exilados e seu encontro, para o caso dos desaparecidos. No que diz respeito ao que nos interessa aqui, o exílio, tivemos a importante atuação de organizações no país, e que trabalharam visando facilitar o processo de volta e reestabelecimento dos indivíduos que estiveram fora para manter sua segurança. A primeira delas é a chamada *Comisión para el Reencuentro de los Uruguayos* (CRU), que atuou em prol do retorno antes da comissão estatal que foi criada em 1985 através da determinação da *Ley de Amnistía*. Essa comissão foi formada, principalmente, por dirigentes políticos, tanto os que estiveram exilados quanto os que se mantiveram no país, e que eram provenientes de diversos partidos uruguaios, como os que se aglutinavam em torno da *Frente Amplio*, do Partido Nacional ou do Partido Comunista Uruguayo, mas também por dirigentes sindicais e membros de outras organizações ligadas aos direitos humanos (LASTRA, 2013).

É importante mencionar que, do ponto de vista da memória social, o papel da CRU foi fundamental, como um organismo de luta contra a ditadura militar cujo espaço no imaginário social do país está bastante consolidado. Sobre isso:

[...] si el viaje de los niños fue sobre todo una operación política de exiliados frenteamplistas junto a otros actores del sistema partidario en Uruguay, los medios de comunicación se hicieron eco de esa experiencia apuntándola como una “avanzada del desexilio” que, hoy en día, sigue funcionando en la memoria

social uruguaya como un hecho que enlazó a la CRU con la denuncia opositora y el reclamo por el retorno del exilio (LASTRA, 2013, p. 121).

Outras organizações que foram fundamentais nesse período são as origem eclesiástica, como o *Servicio Ecuménico de Reintegración* (SER), o *Servicio de Rehabilitación Social* (SERSOC) e o *Servicio Ecuménico Solidario* (SES), cujo propósito central era colaborar no processo de transição, focando na recepção e reinserção dos exilados na sociedade uruguaia do período. A intenção aqui não é a de nos aprofundarmos⁵⁵ no papel de cada uma dessas organizações, mas sim de citá-las como importantes componentes do processo de transição democrática, em especial levando em consideração o retorno do exílio, aspecto que afeta diretamente Alfredo Zitarrosa.

Observando as questões trabalhadas acima, é importante perceber como o processo de transição e, no caso específico dos exilados, de retorno, é multifatorial, dependendo da ação do Estado, das organizações de direitos humanos, da imprensa (que atua diretamente na opinião pública) e até mesmo dos próprios indivíduos e suas escolhas pessoais. Todas essas questões alteram o contexto e trazem a possibilidade que indivíduos exilados tenham a opção de retornar, mesmo que em alguns casos, não queiram. Nesse sentido, pode-se dizer que Zitarrosa é então beneficiado por todos esses fatores, mesmo que não diretamente, uma vez que contribuíram de maneira inegável para que sua volta, já em 1984, fosse possível.

Um aspecto interessante do processo de volta dos exilados ao Uruguai foi o caráter festivo e de receptividade que lhe foi atribuído, no qual “hubo una respuesta del Estado, de la sociedad uruguaya entera, porque además, cuando volvían, se los iba a recibir al aeropuerto a los uruguayos en Uruguay” (LASTRA, 2013, p. 76), circunstância que pode ser claramente percebida no caso de Zitarrosa, como veremos no próximo subitem.

4.4. A volta de Zitarrosa e sua atuação no país.

O músico voltou ao seu país no dia 31 de março de 1984 e foi recebido por uma multidão pelas ruas de Montevideú, fato que ficou marcado para ele como a “experiencia más importante de mi vida” (PELLEGRINO, 1999). Sobre esse acontecimento, Pellegrino (1999) nos diz que:

⁵⁵ Para saber mais sobre as organizações e estruturas de recepção durante o período de transição, em perspectiva comparada entre o Uruguai e a Argentina, ver a obra de María Soledad Lastra: *Volver del exilio: Historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay (1983-1989)*.

El 31 de marzo de 1984 fue el día del regreso en el que una multitud – como pocas veces se vio en el Uruguay - dio la bienvenida al cantor. Apenas Zitarrosa entró en el hall del aeropuerto de Carrasco, entre sollozos y muchísimas manos queriendo llegar hasta él se escuchó decir: “Apenas si puedo respirar... ¡Qué haces Juan!... Esto no solamente es inesperado, no solamente es inolvidable, no solamente es la experiencia más importante de mi vida, sino que me llena de alegría encontrarme con mi tierra, con ustedes mis hermanos, en la certeza del futuro y con la alegría de este regreso a nuestro amado país”. (sic) Fueron las primeras palabras que quedaron registradas en suelo uruguayo (PELLEGRINO, 1999, p. 291-292).

Por esse breve depoimento, pode-se perceber a dimensão e a importância do regresso para o músico que, como já vimos, demonstrou grande sofrimento no exílio.

A primeira apresentação de Zitarrosa aconteceu uma semana após o seu retorno e foi organizada pela ADEMPU (*Asociación de Músicos Populares del Uruguay*), no estádio *Luis Franzini*, de propriedade do time de futebol *Defensor Sporting Club*. O local de realização do evento é importante, uma vez que o clube dono do estádio possui notória reputação de terem desafiado os militares durante a Ditadura, possuindo em seu elenco, ao longo de sua história, diversos jogadores⁵⁶ e membros da comissão técnica que se manifestavam contrários ao regime. Alguns, inclusive, cantavam músicas de Zitarrosa no vestiário, antes do início das partidas. Na ocasião, Zitarrosa tratou de exaltar, várias vezes, a figura do General Líber Seregni, fundador da *Frente Amplio* e seu amigo pessoal, que havia acabado de sair da prisão, lugar no qual tinha sido inserido pela Ditadura, por motivos estritamente políticos. No Festival, participaram diversos cantores populares uruguaios.

Ao analisar alguns fatos desse concerto, é perceptível o efeito político que o exílio teve na vida e na obra de Zitarrosa. Pode-se dizer que o músico passou, de maneira ainda mais ferrenha, a defender seus ideais, que foram expressos em uma introdução que declamou antes de apresentar a canção *Doña Soledad*, segundo Pellegrino (1999):

Vamos a cantar un candombe dedicado a un personaje de la realidad, en el que se alude a la libertad. Debo decir que este candombe fue compuesto en el contexto de una situación sociopolítica de nuestro país bien diferente de la actual. Este candombe habla de la libertad, allá en vísperas de los años setenta. Y pregunta ¿qué es lo que quieren decir con eso de la libertad? Hoy más que nunca nuestro pueblo sabe que lo que necesita y lo que sin duda va a conquistar, es la libertad concreta, aquella que consiste en que cada ser humano, por el solo hecho de haber nacido, tiene derecho a su vivienda, a su alimento, a su higiene, a su salud, a su educación, ¡a libertad en todo caso!; seguro que ustedes van a interpretar correctamente – y me estoy dirigiendo en particular a los

⁵⁶ Pedro Graffigna, que atuou como volante inclusive na seleção nacional de futebol uruguaia, é um dos exemplos. O jogador foi filiado ao Partido Comunista Uruguaio.

jóvenes -, el contenido de esta canción titulada “Doña Soledad”... (PELLEGRINO, 1999, p. 296).

Pode-se reconhecer, nessa introdução, a defesa dos direitos fundamentais dos cidadãos, bem como da liberdade, que para Zitarrosa era um tema muito caro, tendo em vista que para mantê-la (para não ser preso) precisou se exilar, o que constituiu uma restrição à sua liberdade, liberdade de viver em seu país.

Esse primeiro concerto, com caráter de comemoração, foi sucedido por um outro que foi realizado no dia 12 de maio de 1984, no Estádio Centenário, que normalmente abriga os jogos da seleção nacional de futebol uruguaia. Outra vez, é necessário ressaltar a importância da escolha do local, um estádio de futebol que tem grande importância esportiva e cultural para a população uruguaia, sendo inclusive elemento fundamental da identidade nacional⁵⁷. Nessa ocasião, foram mais de 30.000 espectadores que presenciaram uma apresentação completa de Zitarrosa, com diversas canções, cujo encerramento se deu com *Adágio a mí país*, fazendo do evento um verdadeiro marco da volta dos exilados e, por extensão, da redemocratização do país.

Nesse momento, Zitarrosa também passa a procurar parcerias com selos uruguaio para lançar seus álbuns e voltar completamente à ativa. Nesse período, então, foram lançados o LP *Alfredo Zitarrosa*, editado pelo selo *Microfón-Edisa*, além de *La canción quiere*, editado pelo selo *Sondor* e, também, o álbum *De regreso*, editado pelo selo *La Batuta*, todos em 1984.

Ainda em 1984, por ocasião de um recital realizado em Montevidéu, chegaram diversos músicos latinoamericanos, entre eles Silvio Rodríguez e Pablo Milanés, expoentes da *Nueva Trova Cubana*. Sobre esse festival, é interessante um relato dado por Silvio à Guillermo Pellegrino, biógrafo de Zitarrosa:

Yo me había enterado del apoteósico recibimiento que la gente le había hecho a Alfredo meses atrás. Me alegré mucho porque él se lo merecía, había vivido mucho tiempo con una espina clavada en el alma... A lo largo de esos años, a Alfredo me lo encontré muchas veces en distintos lugares del mundo. La última vez que lo vi fue en esa ocasión que estuve en Montevideo, fue la única vez que lo vi realmente feliz... Aún estoy viendo ese momento, fue una festa que organizó la embajada de Cuba y en el patio lo vi a Alfredo reírse a carcajadas, lo vi cantar, bailar candombe, gozar realmente... Ese es el último recuerdo que yo tengo de él, tal vez vi al Zitarrosa que siempre hubiese querido ser... En esa

⁵⁷ Esse estádio é o principal do Uruguai, e constitui um forte elemento da cultura nacional pois serviu como palco da primeira final de uma Copa do Mundo de Futebol, a de 1930. Ressalto que o futebol, para os uruguaio (assim como para os brasileiros e para os argentinos) é ponto crucial de sua identidade e cultura, e foi bastante importante para o próprio Alfredo Zitarrosa, que era torcedor do Peñarol, um dos maiores clubes do Uruguai.

oportunidad me di cuenta lo necesario que para él era su país... (PELLEGRINO, 1999, p. 302).

Mais uma vez surge o caráter de sofrimento que Zitarrosa viveu durante o exílio, ante a alegria que vivenciou ao poder retornar a seu país, cantar para o seu povo, viver em sua terra.

Nesse mesmo período, o músico organizou uma turnê chamada “*Zitarrosa en su país*” que aproveitava a efervescência despertada por sua volta do exílio, e por onde passava, mesmo que em pequenas cidades, movimentava um bom número de pessoas e se esforçava ao máximo para entregar uma apresentação de qualidade. Para além disso, passou também a realizar apresentações nos países vizinhos, como Chile e Argentina, circunstância que marca a importância de Zitarrosa para o meio musical do Cone Sul, como um todo. O músico se apresentou ainda em países um pouco mais distantes, como no México, no ano de 1986, em mais de uma ocasião.

Para além das apresentações, Zitarrosa passa a ter suas canções circulando normalmente nas rádios uruguaias, e seus álbuns sendo vendidos nas lojas da região, após muitos anos de proibição, constituindo assim um fato simbólico interessante da redemocratização do país, principalmente se considerarmos que diversos outros autores que estavam proibidos no país também tiveram suas obras circulando normalmente a partir de então. Dentro desse panorama, temos um texto interessante, publicado no jornal espanhol *La Vanguardia* no dia 2 de abril de 1984, de autoria de Santiago Palacios, nos diz o seguinte:

[...] Las canciones de Zitarrosa estuvieron prohibidas durante muchos años en las emisiones de su país, por orden del Ministerio de Educación y Cultura y tampoco se vendían en las tiendas de discos. Hace escasamente un mes que se levantó la prohibición, y sus canciones pueden ya pasar por las ondas. Zitarrosa estuvo exiliado primero en Argentina, después Méjico y también España (PALACIOS, Santiago. Bajo las consignas de elecciones auténticas y amnistía general. *La Vanguardia*. Espanha, 02 abr. 1984, p. 10).

Esse trecho é interessante para demonstrar, então, como Zitarrosa, no tempo de sua volta, já podia ver suas canções circulando nas rádios do país e seus discos sendo vendidos normalmente nas lojas. Para além disso, ressalto que esse trecho está, na página do jornal, vinculado a um texto maior que trata dos protestos contra o regime uruguaio que vinham ocorrendo nesse ano, e traz alguns detalhes sobre as negociações do governo militar com as organizações políticas civis, em especial em torno de Wilson Ferreira Aldunate, do Partido Blanco (Nacional). O mote do texto em questão pode ser conhecido a partir de sua chamada: “Bajo las consignas de elecciones auténticas y amnistía general”.

Considerando essa inserção, Zitarrosa parece exercer um papel simbólico interessante para a redemocratização, servindo como exemplo, no campo musical, de um país que se abria novamente, e que a partir de então seria diferente.

Voltando ao contexto geral de sua volta, para que possamos ter dimensão do que significou, para o país, temos uma fala de Daniel Viglietti, outro cantor de protesto uruguaio que esteve no exílio, em situação semelhante a de Zitarrosa, e que torna-se pertinente. Em entrevista concedida ao jornal *La Vanguardia* no dia 16 de março de 1989, meses após a morte de Zitarrosa, o músico diz que o ano de 1984:

“Fue uno de varios regresos – explica -, el primero, el de Alfredo Zitarrosa – recientemente fallecido -, y se tradujo en manifestaciones simbólicas. Pasamos de una conferencia de prensa en el aeropuerto a un estadio de fútbol, ante 30.000 personas. Fue como poner en cuestión en un día once años de exilio” (F. F. Daniel Viglietti, todavía “a desalabar”. *La Vanguardia*. Espanha, 16 mar. 1989, p. 49).

Diferentemente de Zitarrosa, que nesta data já havia voltado em definitivo, Viglietti esteve no país, citando inclusive a apresentação no Estádio Centenário, mas só concretizou sua volta no ano de 1986, quando passou a morar em Montevidéu. Apesar de o país, em teoria, já se encontrar sob um regime democrático, Viglietti costumava dizer que vivia em uma “democradura”, termo cunhado pelo próprio músico para definir o que ele entendia como uma “democracia tutelada” e que era levada a cabo no país. Nessa mesma entrevista, Viglietti é convidado a refletir sobre o papel de sua canção na sociedade, e sobre o plebiscito de 16 de abril de 1989, que buscava revogar a *Ley de Amnistía* e a *Ley de caducidad*, em vigor e que impediam os militares de serem responsabilizados por seus crimes. A partir desses temas e discussões, podemos ter alguma noção da importância de grandes figuras públicas, como os músicos, nas discussões políticas de seus países.

Para além da população, a volta de Zitarrosa causou euforia na imprensa uruguaia, que publicou diversos textos sobre o músico, sua vida no exílio, sua obra, entre outros detalhes. Nesse sentido, uma publicação que chama atenção é a edição da *Revista Nueva Viola* datada de abril de 1984, que trouxe em sua capa Alfredo Zitarrosa e como tema central da edição a sua volta ao país. Já na primeira página, surge um texto intitulado *No me voy más*, que traz imagens e nos diz o seguinte:

[...] la vuelta de Alfredo Zitarrosa a su Montevideo marcó el comienzo de una etapa que va más allá de lo artístico, para convertirse en todo un símbolo de desexilio. Y la enorme adhesión popular que el hecho despertó, hablan a las claras de la ineludible necesidad de ese pueblo de reencontrar a sus intérpretes.

NUEVA VIOLA adhiere a la alegría de todos, y en particular a la de Alfredo y la de todos sus compañeros músicos. El Canto Popular no sólo ha reconquistado a uno de sus grandes, sino que todo junto, en un trabajo colectivo más que remarcable, inicia ahora una nueva etapa en un país que todos esperamos también sea nuevo (“No me voy más...”. Revista Nueva Viola. Uruguai, ano 1, n. 1. abr. 1984).

A partir desse texto, pode-se perceber como, de alguma maneira, a volta de Zitarrosa ao país se mistura com a redemocratização, ocasionando um clima geral de euforia, tanto pela volta do músico – e de outros ilustres exilados – como pela volta da democracia ao país. O retorno do músico se transforma então em um símbolo do chamado “desexílio”, questão que foi importante inclusive para o governo que, como vimos no subitem anterior, almejava utilizar a volta dos exilados como uma marca da redemocratização e da distinção em relação aos militares. A euforia da volta de Zitarrosa confunde-se com a euforia que tomou a sociedade uruguaia com o fim da ditadura militar.

A volta de Zitarrosa esteve inserida em um contexto dentro do qual a opinião pública uruguaia parecia entender que havia de fato uma transição, considerando as significativas mudanças que eram vistas no cotidiano do país. Colaboravam para isso também a relativa liberdade de imprensa, que entre 1980 e 1984 passou, gradualmente, a poder publicar textos políticos com diversos temas. Destacam-se ainda medidas que, de modo geral, expressavam certa abertura por parte dos militares, como a autorização da reprodução de canções de cantores proibidos no país, como o próprio Zitarrosa, Los Olimareños e Daniel Viglietti, e até mesmo sua volta do exílio. Sobre isso, um trecho interessante de um texto escrito por Micaela Ramada na edição nº 65, de abril de 1984, da *Revista Cadernos do Terceiro Mundo*:

Favorecida por essa relativa liberdade de imprensa, a opinião pública uruguaia dá sinais de interpretar o presente como um período de transição, ou antes, como o fim de uma etapa que cai sob o peso de seu próprio fracasso. Contribuem para esse clima de distensão, medidas liberalizantes no campo das artes e da cultura em geral, como a autorização de difusão de canções proibidas do grupo folclórico *Los Olimareños*, cujos integrantes estão no exílio, ou do também exilado cantor popular Alfredo Zitarrosa; a discussão pública sobre os desaparecidos – assunto tabu até poucos meses atrás – a inclusão da imprensa de reportagens com exilados, a publicação de uma coluna semanal do escritor Mario Benedetti em um dos semanários da oposição (apesar de os livros de Benedetti continuarem formalmente proibidos) e a liberação de vários filmes censurados na última década, como a produção argentina *Quebracho* e alguns curtas-metragens como *En la selva hay mucho por hacer*, realizado por um cineasta uruguaio exilado e baseado num conto do preso político Maurício Gatti, escrito para sua filha (RAMADA, Micaela. Sete meses decisivos. Brasil, n. 64, abr. 1984, p. 53-57).

A revista ainda conta com diversos outros textos, que tocam na trajetória de Zitarrosa, sua vida pessoal e artística, seus dias no exílio, e que são interessantes para

compreender sua vida e obra. Além desses, há um texto publicado na revista especializada em música *Nueva Viola*, de abril de 1984, e assinado por um jornalista que se identificou como E.R.B.⁵⁸, que nos diz o seguinte:

Estas líneas, escritas en la madrugada del día que deberá quedar marcado como el del retorno de Alfredo Zitarrosa, deben hacer obligada referencia al doble carácter de Alfredo: el hombre y el mito. Precisamente en esos dos andariveles, paralelos, pero no idénticos, quiso también seguirlo Enrique Estrázulas en su libro “EL CANTOR DE LA FLOR EN LA BOCA”. Mientras Enrique retrataba al cantor, para éste corrían amargos días del exilio español. Tiempo amargo como resulta siempre el del extrañamiento, amargo como -y a pesar de la solidaridad tendida – fue el exilio uruguayo para los heroicos defensores de la República Española. De este tiempo Alfredo salió crecido; creció el hombre, madurando en la adversidad. Y creció el mito. Un mito que hoy es ya sólo superado por el culto rioplatense a Carlos Gardel. Pero más allá del mito hay otra condición, una tercera, que el destino parece haber otorgado a este hombre: la de ser un adelantado del des-exilio. Alfredo inaugura eso que alguna vez llamamos “la delicada química del reencuentro”. Y es una suerte que sea así: que justo sea él, el elegido. Su temple y su “probada dignidad” son evidencias contundentes de que el destino no es ciego, y que no se equivoca. Bienvenido Alfredo. E.R.B (E.R.B, “No me voy más...”. Revista Nueva Viola. Uruguay, año 1, n. 1. abr. 1984).

Nesse texto, percebemos que o jornalista tenta alçar à Zitarrosa o status de “mito”, equiparando-o a Carlos Gardel, simbólico cantor argentino. Trata também de sua volta do exílio e do quão significativo esse evento se tornou para o país, inserido no contexto de volta de diversos exilados uruguaios. Pontua como Zitarrosa “amadureceu na adversidade” segundo o próprio músico havia dito em diversas entrevistas concedidas à jornais na época. Por fim, temos a breve conexão, estabelecida pelo autor, entre os exilados uruguaios na Espanha e os exilados espanhóis no Uruguai, demonstrando como a relação entre eles é marcadamente presente nas sociedades de ambos os países.

No que diz respeito à relação de Zitarrosa com outros músicos, pensar a relação entre Daniel Viglietti e Alfredo Zitarrosa é bastante interessante para compreender a trajetória do cantor, uma vez que ambos estabeleceram uma amizade bastante longa (cerca de 20 anos, entre o ano em que se conheceram e a morte de Zitarrosa) e com diversos elementos que nos ajudam a compreender sua personalidade. Os músicos possuíam divergências políticas claras: enquanto Viglietti era favorável à luta guerrilheira de resistência à Ditadura, Zitarrosa, como vimos, optou pela via institucional, através da *Frente Amplio*. Apesar disso, nos diz Viglietti:

No tuvimos una relación fácil, es cierto. Pero las diferencias de concepción estética o política nunca nos dividieron ni nos enfrentaron. Quizás él también vivió la curiosa sensación de un dúo imaginario en el que, sin haber nosotros

⁵⁸ Não encontrei informações sobre seu nome.

cantado nunca a dos voces, íbamos sumando canciones e ideas sin saberlo, como em comunión de cantos (VIGLIETTI, Daniel. Guitarra roja. Jornal Brecha. Uruguai, abr. 1989).

Esse relacionamento, em que havia uma divergência respeitosa e uma relação de colaboração, contava com uma ajuda mútua, tanto no que toca as produções musicais, quanto em relação às suas atuações políticas ou até mesmo no que diz respeito às suas vidas pessoais. No mesmo texto em que consta o excerto acima, surge uma citação à Zitarrosa, que diz o seguinte:

En mi opinión es fundamental que la canción haya logrado, como un medio de comunicación entre los pueblos, estrechar los vínculos que nos unen desde siempre, bien a pesar de que el nuestro en un continente balcanizado a partir de los intereses imperialistas. Esa me parece la principal virtud de este movimiento de la “nueva canción” en América Latina (VIGLIETTI, Daniel. Guitarra roja. Jornal Brecha. Uruguai, abr. 1989).

Esse excerto expressa com clareza a principal característica de Zitarrosa, a de não possuir uma separação clara entre sua vida pessoal, suas convicções políticas e suas paixões em relação à sua produção artística, sempre retratada como apaixonada, preñe de sua visão de mundo, de sua ideologia, dos seus projetos para um Uruguai e, por extensão, de uma sociedade mais justa. Foi a partir dessa premissa que Zitarrosa produziu sua discografia e se relacionou com outros músicos da *Nueva Canción*. Foi também essa característica, uma verdadeira mistura de esperança com rebeldia e resistência, que fez de Zitarrosa, como pudemos verificar ao longo do trabalho, um indivíduo que muito sofreu durante o processo de escalada autoritária em que seu país foi mergulhado e que culminou em seu longo exílio. Sobre esse sofrimento, Viglietti, no mesmo texto, sobre a morte de Zitarrosa, nos diz que:

Dicen algunos que en este país la muerte ya no tiene espada. En todo caso su amarga mano sigue golpeando como si la tuviese. ¿O acaso la angustia de lo que fue y sigue siendo injusto en nuestra tierra o la pena del exilio o la impunidad de los torturadores no son gestos de continuidad de aquella mano destructora? Alfredo, con tantos otros compañeros que hemos perdido en estos tiempos, no se murió solamente de su cuerpo. Todos sabemos que las mitades interiores de mucha de nuestra gente siguen padeciendo secuelas de la tiranía. Difícil es decir que, en medio de todo eso, alguien fallece en paz. No, Alfredo no falleció en paz, falleció en lucha. Y no solamente con los enemigos sino también en ardua y creadora lucha consigo mismo. Le tocó enfrentar dinteles, pretilos, filos y trapecios, y supo hacerlo sin red debajo (VIGLIETTI, Daniel. Guitarra roja. Jornal Brecha. Uruguai, abr. 1989).

Nesse excerto, podemos perceber o descontentamento que a transição pactuada ocasionou em diversos uruguaios, em especial os que vivenciaram na pele a repressão. A impunidade, a anistia e a reconciliação com os militares causa, até os dias atuais, um forte

desconforto nos indivíduos que de alguma maneira vivenciaram o autoritarismo nos países latino-americanos.

Ainda como demonstrativo da relação que Zitarrosa construiu e mantinha com músicos dos países em que esteve exilado, Joan Manuel Serrat, importante músico espanhol que manteve algum nível de convivência com Zitarrosa durante seu exílio, o visitou no Uruguai, no verão de 1986/87. Serrat concedeu entrevista para Guillermo Pellegrino (1999) e disse o seguinte sobre a ocasião:

Recuerdo que era un día muy frío. Yo había arreglado con unos amigos para almorzar con ellos en Punta del Este. Me habían dicho que Alfredo estaba con las niñas y Cristina⁵⁹ en un balneario que quedaba antes de llegar a Punta del Este. No dudé, me desvié y lo fui a visitar. Llevaba mucho tiempo sin verlo, creo que desde el 82, cuando había encontramos en Cuba. Tenía muchas ganas de abrazarlo, de contarle muchas cosas de que él también me contara... Desde el 82, las cosas habían cambiado mucho: él había vuelto a su casa después de muchos años de exilio y yo podía cantar de nuevo en el Río de la Plata. Lo encontré muy bien. Su estado de ánimo era espléndido a diferencia de la última vez que nos habíamos visto en La Habana. Estuvimos conversando durante un par de horas, o tal vez más, porque recuerdo que llegué bastante tarde al almuerzo de Punta del Este. Hablamos de nuestras andanzas y de nuestros proyectos, aunque más bien me parece recordar que fueron él y su entusiasmo los que llevaron el peso de la reunión... Ya sé que la muerte es “marica” y siempre te pillas por detrás, pero aun así se me hace difícil asumir que aquel abrazo de despedida fue el último que nos dimos (PELLEGRINO, 1999, p. 308).

Mais um músico que teve convivência com Zitarrosa no exílio demonstrou que sua fisionomia e seu estado de espírito estavam muito melhores agora do que estava em seu país.

Ao longo de sua trajetória, Zitarrosa se demonstrou pragmático, uma vez que utilizou – e essa questão aparece em falas à imprensa, como veremos – o critério de ser útil para o país como determinante para sua saída, no exílio, mas também para sua volta. Partindo dessa premissa, pode-se inferir que Zitarrosa compreendeu o seu papel e quis colaborar com o processo de transição uruguaio, e tomou essa questão como fundamento para sua ação desde então. A utilização do critério de utilidade pode ser observada em um trecho de uma entrevista concedida pelo músico, ainda na Argentina, ao periódico *Jaque*, de Montevideú. Nesse momento, o artista estava em vias de voltar ao seu país, mas ainda não o tinha feito, tendo em vista que a entrevista foi publicada no dia 16 de março de 1984 e ele seria recebido no Uruguai no dia 31, ou seja, cerca de 15 dias depois. O trecho

⁵⁹ Cristina Pasó, a companheira de Alfredo no período.

em questão é a resposta à pergunta feita por um dos jornalistas sobre quando voltaria ao Uruguai:

Yo voy ahora a fines de marzo. Digo que depende de que yo sea o no sea útil en el país. Porque mi exilio obedece a una causa de orden político. También profesional, pero en primer lugar político. Cuando salí fue considerando que era más útil en el exilio que adentro calladito la boca. Por lo tanto, la razón fue eminentemente política. Hacía ya cinco años que no podía cantar en el Uruguay. Vivía en Montevideo y canté mucho en el exterior, fundamentalmente en Argentina, del 71 a 76, cuando me exilié. Para volver me planteo esa misma condicionante: ser o no ser útil dentro del país. Por ejemplo, aquí de Buenos Aires se están realizando jornadas culturales de aporte al proceso democrático en el Uruguay; entonces, en ésas yo soy más útil aquí que allá [...] (LARRAVIDE, Ana. Alfredo Zitarrosa: pa'l que se viene. *Jornal Jaque*. Montevideú, 16 mar. 1984, p. 7).

Percebe-se, no discurso, a característica marcante da trajetória de Zitarrosa, sobre a qual já comentamos: a dificuldade que tinha em não misturar sua vida política e sua vida pessoal de sua carreira enquanto artista. Zitarrosa se viu, diversas vezes ao longo de sua carreira, frente a dilemas políticos que poderiam prejudicar – ou prejudicaram – sua carreira sem, no entanto, se esquivar de tomar as atitudes que julgava necessárias.

Também é possível verificar no discurso de Zitarrosa que consta em entrevistas dadas por ele, uma visão e a forma como pretendia colaborar para a criação de um futuro para o país, pontuando que o governo deveria criar um plano político para que o país pudesse, de maneira dialética, lidar com os traumas do passado e construir um futuro mais justo. Para o músico, a construção do “Uruguai do futuro” deveria ser obra de todos, governo e sociedade juntos. Na mesma entrevista citada no parágrafo anterior, Zitarrosa diz que:

[...] Es una actitud plenamente consciente de algunos cantores la de evocar el fraseo, el estilo de un cantor que no está, para que la gente lo recuerde y retome contacto con una realidad anterior, que, en términos dialécticos, también generará el futuro, que será obra de todos. No hay uruguayos que estén separados por estar cerca o lejos: entre uruguayos la división no pasa entre los blancos y los negros, gordos y flacos, laicos y religiosos, civiles y militares [...] pasa entre el pueblo y los que están en contra de él. Hay que forjar un plan político para el Uruguay futuro. Es muy importante que lo hagamos y creo que podemos (LARRAVIDE, Ana. Alfredo Zitarrosa: pa'l que se viene. *Jornal Jaque*. Montevideú, 16 mar. 1984, p. 7).

Nesse trecho, pode-se perceber uma espécie de reconciliação defendida por Zitarrosa, visando construir um novo Uruguai, pós-autoritarismo. Em períodos como esse, discursos de união nacional são ambíguos, uma vez que podem abrir margem para a impunidade, como foi o caso da própria *Ley de Amnistía*, que garantiu que os militares não respondessem por suas atrocidades em nome da “reconciliação nacional” e da

“construção do futuro do país”. Em outro trecho, Zitarrosa traz sua visão acerca da História e do papel dos jovens na construção de um novo país:

No vamos a volver al Uruguay del 70, ni del 60 ni del 80. Vamos a llegar al Uruguay del 84, del 85. A un Uruguay diferente. A otra etapa histórica. La historia avanza en especial, no es circular: hay saltos de nivel. Hechos que suelen repetirse tienen un nuevo carácter, porque la forma suele ser más permanente que los contenidos. [...] El Uruguay del setenta no vuelve más. Ese ya aconteció y fue muy duro. Se acercan tiempos duros también, pero mejores. Para eso contamos básicamente con una generación de gente joven que está dispuesta a luchar por la justicia, por la libertad, por un futuro que es nuestro, y es de todos: somos uno solo los de afuera y los de adentro (LARRAVIDE, Ana. Alfredo Zitarrosa: pa'l que se viene. Jornal Jaque. Montevideu, 16 mar. 1984, p. 7).

A ideia de que havia uma geração de jovens dispostos a construir um novo país, um país do futuro, passava inclusive pela nova geração de músicos populares uruguaios que surgiam no momento e eram frequentemente citados por Zitarrosa como referência de qualidade e de novos ares para o gênero, no país.

Da mesma forma que sua volta causou euforia, sua morte também causou. Foi formada uma imensa fila de fãs, em seu velório, para depositar flores em seu caixão, no último adeus. Zitarrosa faleceu na madrugada do dia 16 para o dia 17 de janeiro de 1989, “[...] en consecuencia de una peritonitis aguda producida por un inferno de mesenterio” (PELLEGRINO, 1999, p. 345). Sobre esse fato, Pellegrino (1999) nos diz:

El escritor brasileño João Guimarães Rosa patentó el aforismo: “La gente muere para probar que vivió”. A Alfredo Zitarrosa no le hizo falta toparse con esa “señora otra”. En sus 52 años de existencia, había dejado claras muestras de su paso por el mundo (PELLEGRINO, 1999, p. 346).

Diversos jornais repercutiram a notícia da morte do músico, indicando que sua carreira foi bastante celebrada, por onde passou. Para iniciar reflexões sobre o seu legado e a memória que gira em torno de sua vida e produção musical, trago alguns excertos de textos que foram publicados na ocasião. Um deles foi publicado no jornal espanhol *La Vanguardia*, no dia 18 de janeiro de 1989, dia seguinte à morte. Nos dizia:

Falleció Alfredo Zitarrosa, destacado cantautor uruguayo:

Buenos Aires. (De nuestro corresponsal.) – Alfredo Zitarrosa, una de las voces más resonantes del canto popular de Uruguay, murió a los 52 años en Montevideo a causa de una peritonitis intestinal.

Resulta difícil hablar de este poeta, locutor, periodista y cantautor sin vincular cada una de sus obras con la política de su tierra y de América Latina. Tampoco podrá desligarse su personalidad forjada en el campo con los ritmos que eligió invariablemente para cada una de sus canciones y que lo identificaron.

Sus temas internacionalmente conocidos como “Adagio en mi país”, “Doña Soledad”, “Pal que se va” y “Stephanie” lo ubicaron como compositor clave

de la vertiente denominada canto popular, al que aportó ante todo una cuenta de personalidad y una voz arrastrada que mucho tuvo que ver con su temperamento.

Su corriente musical contestataria estuvo acompañada en Uruguay allá a fines de la década del 60 por Los Olimareños y Daniel Viglietti: así creció su obra al amparo de una realidad con frecuentes convulsiones sociales.

Su voz no pudo perdurar demasiado en suelo oriental después del golpe de 1973. Su nombre también fue palabra prohibida por los militares y, entonces, “El flaco” Zitarrosa buscó refugio en Argentina. Después se exilió en España, donde permaneció tres años, pasó a México y finalmente recaló otra vez por aquí

SANTIAGO PALACIOS (PALACIOS, Santiago. Falleció Alfredo Zitarrosa, destacado cantautor uruguayo. *Jornal La Vanguardia*. Espanha, 18 jan. 1989, p. 37).

O texto então busca exaltar o papel de Zitarrosa no que o autor chamou de “canto popular” da América Latina, ressaltou suas variadas atividades profissionais ao longo da vida (locutor, poeta, periodista e cantor), sua verve política, fortemente presente na obra e, por fim, pontuou os momentos em que Zitarrosa esteve exilado. Esse escrito é bastante elucidativo ao trabalhar os motivos pelos quais Zitarrosa era conhecido, mesmo no exterior: sua canção de contestação, seu exílio em decorrência da oposição à ditadura militar uruguaia e sua vinculação a outros músicos cujas obras partiam dos mesmos pressupostos, no país.

Já uma outra publicação, dessa vez chilena, e que foi realizada por ocasião do “aniversário” de 10 anos da morte de Zitarrosa, nos diz o seguinte:

De Serrat a Francescoli Recuerdan a Zitarrosa

Uno de los más importantes intérpretes de música folclórica uruguayo, Alfredo Zitarrosa, fue homenajeado durante el fin de semana en Argentina y Uruguay al cumplirse el día de ayer diez años de su fallecimiento.

Desde Montevideo, una delegación de músicos, cantantes y periodistas uruguayos viajó a Argentina a participar en el homenaje que le brindaron el anfiteatro ATE de Buenos Aires para anunciar el lanzamiento de un nuevo libro sobre el artista.

“... Y yo salí cantor”, es el título de la biografía que recoge declaraciones que el músico, poeta y locutor realizó a medios periodísticos de todo el mundo, durante sus 25 años de trayectoria artística, entre 1964 y 1989. El autor del libro, el músico Julio César Corrales, explicó que en la obra se quiere mostrar a “un Zitarrosa luminoso, tal como se desprende de la profundidad de su pensamiento y de la riqueza de su creación artística que lo convierte en un filósofo, en un pensador, más que en un simple cantor”.

En el libro aparecen aportes del escritor Eduardo Galeano, del ex astro del fútbol uruguayo Enzo Francescoli y declaraciones públicas de los artistas españoles Joan Manuel Serrat y Joaquín Sabina. La publicación será lanzada en marzo próximo al mercado iberoamericano, coincidiendo con los 63 años del nacimiento del artista.

Al “Flaco” Zitarrosa, como se le conocía, se le atribuye haber sido el mejor cantante uruguayo de milonga. Producto del exilio, vivió en España y México entre 1973 y 1985 y al volver a Montevideo fue recibido por una de las mayores concentraciones populares que se recuerda en el país, con miles de personas manifestándose en las calles y escuchándole en el recital que dio en el estadio “Centenario”, el campo de fútbol más grande de Uruguay (De Serrat a Francescoli Recuerdan a Zitarrosa. *El Mercurio*. Chile, 18 jan. 1999).

Nesse texto, publicado no jornal *El Mercurio*, do Chile, no dia 18 de janeiro de 1999⁶⁰, há algumas questões interessantes: primeiro, é mencionado um evento de homenagem ao músico que reuniu diversos músicos, cantores e jornalistas uruguaios, na Argentina, indicando sua importância. Outro aspecto interessante, dessa vez envolvendo o livro que seria publicado, retratando a biografia do músico, é a participação de pessoas situadas fora do circuito musical, como Eduardo Galeano, o famoso jornalista uruguaio, e Enzo Francescoli⁶¹, jogador de futebol. Joan Manuel Serrat que, como vimos, teve alguma convivência com Zitarrosa durante o exílio espanhol, também fez suas considerações. Por fim, busca designar Zitarrosa como “el mejor cantante uruguayo de milonga” e trazer ao texto uma descrição da multidão que recebeu o músico em sua volta do exílio demonstra a importância do músico para o país.

Como importante figura da cultura popular uruguaia, Zitarrosa é celebrado até os dias atuais, através de diversas iniciativas. Como exemplo, temos um evento, realizado em 10 de março de 2016, em Montevideo, no próprio Estádio Centenario (local da apresentação de 1984, logo após Zitarrosa ter voltado ao seu país), que reuniu diversos músicos latino-americanos e europeus para cantar o repertório do músico e celebrar a data em que Zitarrosa faria 80 anos, caso estivesse vivo. Participaram desse evento nomes como: Joan Manuel Serrat, Jorge Drexler, Liliana Herrero, Sebastián Teysera, Juan Campodónico, Soledad Pastorutti, Emiliano Branciacari, Pepe Guerra, Luciano Supervielle, Daniel Viglietti, Larbanois-Carrero, Malena Muyala, Maia Castro, Braulio López, Cristina Fernández, Martín Buscaglia, Numa Moraes, Lisandro Aristimuño, Alejandra Wolff, Washington Carrasco, Toto Méndez, Pitufo Lombardo, Fernando Condon, Checo Anselmi, Guzmán Mendaro, Julio Calgagno, Christian Cary, Nicolás Ibarburu e Julio Cobelli. O evento foi organizado pelo MEC (Ministério de Educación y Cultura) e financiado pelo Banco República. Esse tipo de evento demonstra a importância de Zitarrosa para a memória coletiva uruguaia. Ainda sobre ele, temos uma fala

⁶⁰ O texto pode ser acessado em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-249978.html> Acesso em 08/09/2023.

⁶¹ Enzo foi jogador do Peñarol, time do qual Zitarrosa era torcedor. A relação de Zitarrosa com times e jogadores de futebol é bastante forte, e se faz presente em diversos momentos da trajetória do autor.

interessante que Eduardo Toto Méndez⁶² concedeu ao periódico *La Diaria*, de Montevideu, sobre a produção musical de Zitarrosa:

Dio la posibilidad de que pudiéramos soñar con un mundo un poco mejor. Alfredo Zitarrosa, y su música, y su canción, cumplieron su función, pero trascendieron las fronteras, las barreras, porque sigue arrastrando a la música popular, y a esta altura se convirtió en el sello del cancionero popular uruguayo. Me acuerdo cuando a Piazzolla le preguntaron si se sentía popular y él respondió: “No, yo soy famoso, no soy popular. Pero Alfredo es el cantor de mayor estatura popular”. Para reafirmar lo recuerda distintas presentaciones en las que la gente se aproximaba y lo quería tocar, porque “generaba esa mística que obligaba al acercamiento” (QUIRING, Débora. Oigo tu voz. La Diaria. Montevideu, 11 mar. 2016).

No trecho acima, é importante verificar como a obra de Zitarrosa era dotada de uma visão e desejo de um mundo mais justo, que era propagada através de seu trabalho como cantor popular. Além disso, temos o trecho que traz a anedota de que pessoas queriam se aproximar e “tocar” Zitarrosa, demonstrando como o músico era bastante popular e ocupa um lugar especial na memória do povo uruaio. Ao longo desse mesmo texto, Toto Méndez relata, várias vezes, o quão honrado se sentia por ter sido convidado a participar do evento e tocar as canções de Zitarrosa, e de como esse evento era significativo para a cultura e a música popular uruaia. Apesar disso, já no final do texto, Toto Méndez, Liliana Herrero e Daniel Viglietti ressaltam que a obra de Zitarrosa não é difundida o suficiente no mundo globalizado, ressaltando que a obra do cantor, de caráter mais contemplativo e que não responde às regras da produção e comercialização musical da atualidade, acabou perdendo espaço.

Em termos de ações voltadas a manter a imagem de Zitarrosa viva nos dias atuais, temos algumas iniciativas interessantes. Uma produção bastante interessante é a obra *Ausencia de mí*, da cineasta argentina Melina Terribili, que trata especificamente do período em que Zitarrosa esteve no exílio, e que tem como fundamento principal demonstrar como a família do cantor está organizando seu arquivo pessoal para disponibilizá-las para visualização por parte do público em geral. Essa iniciativa acabou gerando a criação do chamado *Archivo Zitarrosa*⁶³, que conta inclusive com publicações musicais inéditas do cantor, que hoje estão disponíveis nas plataformas de streaming. Segundo descrito na página virtual do Archivo:

El Archivo Zitarrosa, perteneciente a la familia de Alfredo Zitarrosa, se encarga de conservar, preservar y difundir el archivo personal del artista. Así también

⁶² Toto Méndez foi guitarrista de Zitarrosa de 1984 até sua morte, e o acompanhou em diversas apresentações e gravações de álbuns.

⁶³ <http://www.zitarrosa.org/> é o endereço em que se pode acessar esse arquivo. Acesso em: 04/04/2024.

se encarga de mantener el archivo posterior a su vida, incluyendo el registro de homenajes, libros, discos y demás actividades dedicadas a la memoria de su vida y su obra.

O coordenador, segundo o próprio site, é um indivíduo chamado Martín Monteiro. Tristemente, o site não conta com arquivos documentais digitalizados, que seriam de grande valia para esse trabalho.

Há também uma série de vídeos no estilo documentário, produzidos pelo *Canal 5 Uruguay*⁶⁴, que inclusive encontram-se disponíveis em seu canal do YouTube⁶⁵ sobre o músico, tratando das histórias por trás de suas canções, trabalhando aspectos de sua carreira e história de vida, entre outras questões.

Portanto, cabe dizer que o retorno de Zitarrosa e sua figura dentro do país significaram:

Para el público estos regresos significaron el final de una época oscura, que de alguna forma quedó ligada con las canciones que unificaron los sentimientos contra la dictadura, y tal vez esto mismo haya llegado a atender contra la vigencia de dichas canciones una vez que la realidad cambió. Pero, sin embargo, más de 20 años después y desaparecidas – en apariencia, al menos las circunstancias que originaron estas canciones, las mismas siguen existiendo y escuchando-se, porque como dice Pepe Guerra, “la canción es un elemento formidable y cumple un rol en la sociedad tan importante como el de un libro, una buena pintura o incluso el periodismo. De pronto en una cárcel pueden no dejar entrar un periódico o un cuadro, pero esas manifestaciones tampoco pueden volar e irse de fronteras. Sin embargo, la canción no tiene barreras. La canción ha traspasado las rejas llegando a los presos, ha resistido conjuntamente a los luchadores sociales y ha subsistido al tiempo. Hay canciones que han querido borrar y no han podido. La prueba está en que volvimos todos del exilio y la canción que habíamos cantado antes seguía vivita y coleando (DÍAZ, Mariela Muñoz; SILVA, Ana Liz. Los años de la mordaza. La Diaria. Montevideú, 02 mar. 2007, p. 5).

Zitarrosa é parte crucial do processo de transição uruguaia, trazendo, em sua trajetória, diversos elementos que o elucidam e demonstram quais foram os aspectos principais levantados pelo governo e pela sociedade civil na construção de uma sociedade mais democrática.

⁶⁴ Trata-se de um canal do Governo Federal uruguaio que traz diversos tipos de vídeo, entre eles os culturais que exaltam importantes figuras da cultura popular uruguaia, como Zitarrosa.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/@Canal5UY>

5. CONCLUSÃO/CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação teve como objetivo central mapear e refletir acerca da trajetória de Alfredo Zitarrosa principalmente durante o exílio, em um contexto de grandes fluxos de indivíduos exilados oriundos da América Latina, que chegavam aos mais diversos locais do mundo. Para tanto, baseei minha análise em bibliografia sobre o tema e em fontes diversas (em sua grande maioria oriundas da imprensa periódica) que me trouxeram informações sobre esse processo, colaborando na busca pelo meu objetivo.

Procurei, inicialmente, pensar sobre o papel do historiador que estuda o exílio latino-americano e suas características, buscando trazer uma pequena revisão de literatura, situando o campo dentro dos estudos de História da América Latina, e de que maneira estudar o exílio pode nos ajudar a compreender a história do autoritarismo na região. Para além disso, dediquei algumas páginas para pensar as qualidades e limitações que o estudo de caráter biográfico pode trazer para o processo da pesquisa histórica.

Na sequência, no primeiro capítulo da obra, procurei pensar, brevemente, a trajetória de Zitarrosa antes do exílio, como foco no estabelecimento de relações com outros músicos (latino-americanos ou não) e que posteriormente também se veriam exilados, precisando de colaboração mútua. Para tanto, um dos pontos principais foi o estudo do chamado *I Encuentro de la Canción Protesta*, evento fundamental para compreensão da canção de protesto latino-americana a partir da década de 1960 e as relações entre os músicos da chamada Nueva Canción Latinoamericana. Compreender esse evento dentro do contexto da Guerra Fria, mais especificamente da Revolução Cubana e todo o seu significado para as esquerdas latino-americanas é de grande importância, uma vez que a faceta da cultura – e, por extensão, a musical – é fundamental para o pensamento de esquerda e revolucionário da época, que via o campo cultural como um espaço importante de propagação dos seus ideais conectados ao anti-imperialismo e da busca por um mundo mais justo. Procuro pensar, a partir dessa premissa, como se desenvolveu a repressão a esses indivíduos, demonstrando como o nome de Zitarrosa apareceu várias vezes em documentos da repressão brasileira, por exemplo, aspecto que deixa claro como os músicos participantes desse evento causavam preocupação nas autoridades repressivas.

Já no segundo capítulo, procurei pensar a trajetória de Zitarrosa no exílio propriamente dito, sem perder de vista as associações do músico e as organizações que se

formaram ao redor dos exilados latino-americanos e que, de alguma maneira, colaboraram com a vida de Zitarrosa fora de seu país. Início pela breve passagem de Zitarrosa pela Argentina, opção inicial de muitos exilados uruguaios e que tornou-se inviável a partir do golpe militar ocorrido também nesse país. Parto daí para a Espanha, especialmente a cidade de Madri, na qual Zitarrosa viveu por alguns anos, manteve relações com latino-americanos exilados, produziu álbuns e se apresentou algumas vezes em teatros e casas noturnas da região. Logo após, vou ao México, período, dentro do exílio, em que Zitarrosa esteve mais ativo em termos de apresentações e produção musical, uma vez que o próprio cantor mencionou que estar de volta à América Latina, mesmo que não no seu país, teria trazido de volta, ao menos em parte, sua inspiração. Por fim, chego à Argentina novamente, etapa derradeira de seu exílio, quando já começa a circundar a possibilidade de voltar ao Uruguai, volta que se concretizaria no dia 31 de março de 1984.

Já no capítulo final, me dediquei a pensar a volta de Zitarrosa para o Uruguai e suas nuances, no contexto da transição para a democracia (que ocorria no Uruguai e em outros países da região, como Brasil e Argentina), buscando compreender que papel o músico desempenhou nesse contexto. Nesse capítulo, destaco a importância de organizações de direitos humanos (dentro e fora do Uruguai) e das organizações governamentais no fomento e na recepção dos exilados, entre eles Zitarrosa. Procuro pensar o lugar ocupado pela volta dos exilados no processo de transição democrática iniciado em 1980, a partir do plebiscito do qual os militares saíram derrotados, e pensar posição central que o tema do retorno dos exilados tomou no governo que se toma posse a partir de 1985, funcionando como uma espécie de símbolo da volta da democracia e criação de um país diferente, mais justo e democrático. Passo pela trajetória individual de Zitarrosa, sua turnê e apresentações, no país, bem como suas produções musicais (Zitarrosa publica alguns álbuns no país após a sua volta) e, por fim, na retirada da censura de circulação de sua produção no país, aspecto bastante simbólico e que demonstra como a abertura pós-ditadura estava se consolidando. Concluindo esse capítulo, trato um pouco da morte de Zitarrosa e de sua repercussão nacional e internacional.

Após esse percurso, vale a pena destacar algumas conclusões. Pode-se dizer que Zitarrosa foi um músico de grande importância para o Uruguai e para a América Latina, considerando seu papel combativo. O músico se relacionou com diversos artistas, principalmente a partir do *Encuentro* realizado em Cuba no ano de 1967, marcante para

sua vida, tanto pessoal quanto profissional. No exílio, batalhou em prol da denúncia das violações de direitos humanos praticadas pelos militares em seu país, e esteve presente em diversos eventos organizados em solidariedade ao povo uruguaio, que contavam com a presença de músicos de diversos países latino-americanos e europeus. Manteve-se, ao longo da vida, vinculado a *Frente Amplio*, partido ao qual se filiou em 1971 e que acreditava ser a forma através da qual se podia almejar e lutar por um Uruguai democrático.

Zitarrosa pode ser visto como um exemplo do sofrimento do exílio, uma vez que se considerava uma pessoa incapaz de viver longe de seu país. Também podemos tomá-lo como um caso bem-sucedido da volta após a redemocratização do país, pois, ao retornar, foi ovacionado pela população e transformado em um símbolo nacional, tanto do ponto de vista musical (suas canções são amplamente conhecidas no país) quanto do ponto de vista humano, como um símbolo da luta por democracia e justiça.

Por fim, ressalto aqui a importância dos estudos do exílio latino-americano, que embora constituam um importante campo de estudos na historiografia sobre a América Latina, ainda apresentam possibilidades de serem aprofundados. Vale lembrar ainda que o exílio e a migração ocasionada por problemas políticos, econômicos e sociais são situações presentes até os dias atuais, vide o caso dos venezuelanos, mexicanos, equatorianos e brasileiros vivenciados nos últimos anos, trazendo a tona a importância de se compreender a partir de uma perspectiva histórica esse fenômeno.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. **A canção engajada no Uruguai (1968-1973): música popular, resistência e repressão.** IX Encontro Estadual de História: Associação Nacional de História. ANPUH-RS. Porto Alegre, 2008.

AYALA, Mario; MAZZEI, Daniel. **Presentación: Los exilios políticos del Cono Sur de América Latina: temas, enfoques y perspectivas.** Historia, Voces y Memoria, Buenos Aires, n. 8, p. 5-12, 2015.

ANDREO, Igor Luis. **América latina e as histórias transnacionais, conectadas e cruzadas: a comparação ainda é pertinente para o campo historiográfico?** Rev. História: Debates e Tendências, v. 17, n. 1, jan./jun. 2017, p. 101-110.

BACHVAROVA, Elitza. **O Tribunal de Nuremberg: Aspectos Históricos da Responsabilização Política no fim de guerras.** Rev. Em Tempo de Histórias. N. 22, 2013.

DUTRÉNIT BIELOUS, Silvia; VARELA PETITO, Gonzalo. **Tramitando el pasado: Violaciones de los derechos humanos y agendas gubernamentales en casos latinoamericanos.** México: Flacso México, 2012.

FORNARO BORDOLLI, Marita. **Músicas y proyectos de país durante la dictadura uruguaya (1973-1985).** Rev. Resonancias, v. 18, n. 34, jan./jun. 2014, p. 49-67.

CANALES CERÓN, Alejandro I; ZLOLNISKI, Cristián. **Comunidades transnacionales y migración en la era de la globalización.** In: La migración internacional y el desarrollo en las Américas: Simposio sobre migración internacional en las Américas. 2000, San José, Costa Rica.

DUARTE, Geni Rosa.; FIUZA, Alexandre Felipe. **Arte, política e deslocamento: memórias de músicos latino-americanos no exílio.** Rev. História Oral, Rio de Janeiro, v. 18, n. 1, p. 9-33, jan./jun. 2015.

DUARTE, Rosa Geni; FIUZA, Alexandre Felipe. **Músicos latinoamericanos en el exilio: música, éxodo y participación política.** Historia, Voces y Memoria, Buenos Aires, n. 8, p. 87-97, 2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Usos e abusos da História Oral.** 8º Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

FRANCO, Marina. **Notas de viaje para pensar el exilio**. Rev. Apuntes de Investigación del CECYP, n. 13, p. 171-176, jun. 2008.

FRANCO, Marina. A “**solidariedade**” ante os exílios dos anos 1970: reflexões a partir do caso dos argentinos na França. In: QUADRAT, Samantha Viz. Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.

GAVAGNIN, Stefano; JORDÁN GONZÁLEZ Laura; RODRÍGUEZ AEDO, Javier. **Territorios y trayectorias de la Nueva Canción Latinoamericana. Introducción**. Cuadernos de Música Iberoamericana, v. 35, p. 11-15, dez. 2022.

GOMES, Caio de Souza. **Pobre del cantor que no se imponga con su canción: conexões transnacionais no álbum Trópicos, de Daniel Viglietti (1973)**. Revista Outroa Tempos, vol. 13, n. 21, 2016, p. 261-269.

GOMES, Caio de Souza. “**Quando um muro separa, uma ponte une**”: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70). Dissertação (Mestrado em História). 230p. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SOLEDAD LASTRA, Maria. **Semillas de la recepción a los retornados del exilio argentino y uruguayo (1983-1985)**. Dossiê dos Legados das Ditaduras Civil-Militares, Revista Cantareira, n. 28, jan-jun 2014.

LEVI, Giovanni. **Usos da biografia**. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da História Oral. 8º Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

LOWANDE, Walter Francisco Figueiredo. **A História Transnacional e a superação da metanarrativa da modernização**. Revista de Teoria da História, Goiânia, v.20, n. 2, p. 219-245, 2018.

MEYER, Eugenia; YANKELEVICH, Pablo. **Memória e identidade do exílio sul-americano no México**. X Congresso Internacional de História oral, n. 2, 1999, p. 9-21.

PADRÓS, Enrique Serra. **A ditadura civil-militar uruguaia: doutrina e segurança nacional**. Rev. Varia História, Belo Horizonte, vol. 28, nº 48, p. 495-517: jul/dez 2012.

PAIVA, Tatiana. **Retorno: final ou começo do exílio?**. In: QUADRAT, Samantha Viz. Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.

GARCÍA PEINAZO, Diego. **La nueva canción latinoamericana en El Socialista y Mundo Obrero. Música y discurso político durante la Transición (1973-1982)**. Cuadernos de música iberoamericana. Vol. 24 julio-diciembre 2012, 113-142. ISSN: 1136-5536.

PÉREZ FLORES, Hirmarys. **La nueva canción latinoamericana. Balance general y nuevas propuestas**. Humanía del Sur, n. 16, p. 15-26, dez. 2014.

PELLEGRINO, Guillermo. **Cantares del alma: Biografía definitiva de Alfredo Zitarrosa**. Ediciones Planeta: Montevideo, 1999.

PELLEGRINO, Guillermo. **Alfredo Zitarrosa: La biografía**. 1ª Ed. Buenos Aires: Continente, 2011.

PICÚN, Olga. **La Música Popular Uruguaya: un movimiento renovador en épocas de represión**. Instituto de Investigaciones Estéticas. Rev. Perspectiva Interdisciplinaria de Música. n. 3-4, 2009-2010.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **América Latina: História comparada, histórias conectadas, história transnacional**. Anuário de la Escuela de História, n. 24, p. 9-22, 2012.

PRADO, Maria Ligia Coelho. **Repensando a História Comparada da América Latina**. Revista de História, n. 153, p. 11-33, 2005.

PRIORE, Mary Del. **Biografía: quando o indivíduo encontra a história**. Rev. Topoi, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 7-16.

SALAZAR REBOLLEDO, Juan Alberto. **La rosa y la espina: expresiones musicales de solidaridad antiimperialista en Latinoamérica**. El Primer Encuentro de la Canción Protesta en La Habana, Cuba, 1967. Revista Secuencia (108), e1809. 2020.

CLARA REIS, Maria. **Exilio uruguayo en México: una aproximación a la construcción subjetiva de personas nacidas en el exilio de sus padres**. 2015. 206p. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) Faculdade de Psicologia, Universidad de la República, Montevideú, 2015.

RONIGER, Luis. **Destierro y exilio en América Latina: Nuevos estudios y avances teóricos**. Buenos Aires: Eudeba, 2014.

CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. **Realidades y visiones del exilio uruguayo en España**. Revista América Latina Hoy, 34, 2010, pp. 79-102. Salamanca, Espanha.

CORAZA DE LOS SANTOS, Enrique. **El exilio uruguayo en España: imagen y realidad**. Rev. História Actual Online, n. 4, p. 7-22, 2004.

RONIGER, Luis. **Reflexões sobre o exílio como tema de investigação: avanços teóricos e desafios**. In: QUADRAT, Samantha Viz. Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.

SCHMIDT, Benito Bisso. **Quando o historiador espia pelo buraco da fechadura: biografia e ética**. Rev. História (São Paulo), v. 33, n.1, p. 124-144, jan./jun. 2014.

SCHMIDT, Beniso Bisso. **Biografia: um gênero de fronteira entre a História e a Literatura**. In: RAGO, Margareth. Narrar o passado, repensar a História. 2ª Edição. Editora Unicamp: Campinas, 2014.

SZNAJDER, Mario. **Os exílios latino-americanos**. In: QUADRAT, Samantha Viz. Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.

THOMSON, Alistair; FRISCH, Michael; HAMILTON, Paula. **Os debates sobre memória e história: alguns aspectos internacionais**. In: AMADO, Janaína. FERREIRA, Marieta de Moraes. Usos e abusos da História Oral. 8º Ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História. v. 10, 2012.

WEINSTEIN, Barbara. **Pensando a História fora da nação: a historiografia da América latina e o viés transnacional**. Revista Eletrônica da ANPHLAC, n. 14, p. 9-36, jan./jun. 2013.

YANKELEVICH, Pablo. **Estudar o exílio**. In: QUADRAT, Samantha Viz. Caminhos Cruzados: História e Memória dos exílios latino-americanos no século XX. Editora FGV: Rio de Janeiro, 2011.