



A GEOGRAFIA SOCIAL NA MÚSICA DO PRATA

■ ZILÁ MESQUITA¹

Departamento de Geografia - UFRGS

NO MUNDO CONTEMPORÂNEO, SOBRETUDO NESTA ÚLTIMA DÉCADA DO SÉCULO E DO MILÊNIO, A ACELERAÇÃO DOS PROCESSOS DE GLOBALIZAÇÃO SE INTENSIFICARAM COM A MULTIPLICIDADE DE APELOS VISUAIS PROPICIADOS PELO PROGRESSO TÉCNICO NOS MEIOS DE COMUNICAÇÃO DE MASSAS. EMBORA ELES AINDA NÃO TENHAM SE DIFUNDIDO O SUFICIENTE PARA SE MASSIFICAR, O APELO A VÁRIOS DE NOSSOS SENTIDOS, SOBRETUDO O OLHAR, JÁ É UMA REALIDADE NOS PROCESSOS MULTIMÍDIA.

Cada vez mais aceleradamente isto significa que a visão é um sentido mais que nunca solicitado. Conclui-se que é o olhar, então, que adquire primazia sobre o ouvir. Embora em termos de avanço técnico tudo leve a crer que esta seja primordialmente a senda futura, tal perspectiva não deveria nos levar a relegar as formas de expressão que se valem primordialmente da audição. É preciso não esquecer que as tradições culturais assentadas sobre o ouvir ainda têm um peso significativo, sobretudo nos estratos subalternos ou excluídos dos povos latino-americanos. A música é uma dessas expressões culturais. E através das letras das canções é possível desvelar todo um universo social construído através do imaginário coletivo da sociedade, que nos auxilie a melhor compreender quem somos no contexto de nossa contemporaneidade e do passado recente de que fomos partícipes.

O que se pretende aqui é enunciar algumas idéias suscitadas pela audição de composições que nos remetem a "espaços sociais" que podem ser *lugares* enquanto expressões de afetos, *territórios* quando expressão de denúncias de desigualdades sociais, conflitos ou lutas políticas ou ainda de posturas visionárias quanto à construção social do presente e do futuro. Se esses motivos não fossem suficientes para justificar tal objetivo, cabe lembrar que a música é um dos constituintes de nosso cotidiano e como tal pode traduzir sentimentos sobre nosso espaço vivido.

E ATRAVÉS DAS
LETRAS DAS
CANÇÕES É
POSSÍVEL DESVELAR
TODO UM
UNIVERSO SOCIAL
CONSTRUÍDO
ATRAVÉS DO
IMAGINÁRIO
COLETIVO DA
SOCIEDADE

¹ Trabalho apresentado no Encontro de História e Geografia do Prata, realizado de 14 a 18 de agosto de 1994 em Porto Alegre, promovido pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul.

Em seu valioso artigo, "Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo", João Baptista F. de Mello pondera:

Os laços de afetividade que ligam o homem - abstrata ou concretamente - ao lugar provocam relatos verbais e escritos do cidadão comum, artistas, poetas e intelectuais. Todavia, somente nas últimas duas décadas, a Geografia passou a utilizar a experiência vivida como instrumento de investigação, muito embora o relacionamento dos seres humanos com o meio seja pertinente com os princípios deste saber. (Mello, 1990:91).

Parto do pressuposto que os laços de afetividade que ligam o homem ao lugar assim como a emergência de sua consciência política também podem ser expressos através da musicalidade das populações.

A MÚSICA DO PRATA: DA IDENTIDADE TERRITORIAL ÀS CANÇÕES DE PROTESTO

As sociedades que vivem lindeiras com o que se convencionou chamar "o Prata" apresentam, através de suas tradições musicais, um rico acervo para a compreensão da Geografia social, não apenas regional estrito senso, mas da própria América Latina e da diversidade de seus povos. Quando se menciona a música do Prata, o mais provável é que nos venham à mente tangos portenhos, guaranias para-

guaias ou talvez, para os fronteiriços dos países que compõem o Prata, as milongas, as chacareras, as chimarritas, os vanerões, os triunfos, os zambas, os chamamés ou as avaneras, todos eles ritmos com uma gênese regional em seus países, mas que transitam entre um lado e outro das fronteiras embora talvez menos conhecidos dos ouvidos urbanos das grandes cidades distantes, não familiarizados com esta musicalidade.

Em trabalho anterior (Mesquita, 1993)² chegou-se a uma classificação do que é usualmente catalogado como "música gaúcha" que - embora arbitrária como o são todas as classifica-

ções - poderá nos auxiliar no que diz respeito às músicas sul-americanas, em especial aquelas que frequentam o cancionero através de gravações feitas por intérpretes populares ou em festivais de música regional. Tal classificação compreende *canções românticas, canções de exaltação telúrica, canções de apelo à unidade de sul-americana e canções de cunho social*. Esta última é que será aqui objeto de análise embora uma composição possa se apresentar em mais de uma categoria e, no caso da América do Sul, muitas composições apresentem simultaneamente a característica de canções de cunho social e de apelo à unidade sul-americana, como veremos mais adiante.

Para os fins desta análise convencionou-se que as canções de cunho social poderiam inicialmente

SOMENTE NAS ÚLTIMAS
DUAS DÉCADAS, A
GEOGRAFIA PASSOU A
UTILIZAR A EXPERIÊNCIA
VIVIDA COMO
INSTRUMENTO DE
INVESTIGAÇÕES, MUITO
EMBORA O
RELACIONAMENTO DOS
SERES HUMANOS COM O
MEIO SEJA PERTINENTE AOS
PRINCÍPIOS DESTE SABER

² MESQUITA, Zilá (1993) - "A pauta musical da fronteira: um convite à Geografia Cultural", publicado integrando a coletânea de trabalhos do Colóquio Internacional "Identidade Cultural e Formas de Colaboração em Áreas de Fronteira" Porto Alegre, nov. 1993 - UFRGS, AEB, GOETHE INSTITUT, ARDEF, FAPERGS, SEAIS/RS.

ser vistas sob duas grandes óticas: - as alusivas à *identidade social e ou territorial* e as de *protesto*. Das primeiras, no Rio Grande do Sul talvez uma das que melhor expresse o resgate da identidade individual, na tentativa universal de resposta às questões *Quem sou? Quem somos?*, seja a milonga "Sucessão" de Aparício Silva Rillo e Luiz C. Borges:

*Ter sido não é ser
é perceber-se
na estampa do retrato dos avós.
é estar alerta do vidro das molduras
numa figura muito após o próprio ser
- Meu bisavô brigou no Paraguai
o meu avô na de Noventa e Três.
Meu pai peleou na de Vinte e Três e Vinte e Quatro
e a mim, seu filho, não me coube vez...
Resguardando armas no meu íntimo armorial
- braços de sangue e meu velho clã
Minhas batalhas são as vésperas de hoje
na projeção imprevisível do amanhã
Ser é não ter sido ou apegar-se
aos veios ou às raízes dos avós,
é ser as ramas que brotaram deles
para dar sombra aos que virão de nós.*

A consciência da identidade, como se percebe, se forja aí na memória de façanhas territoriais de várias gerações. No vanerão "Não podemos se entregá pros home" de Humberto Zanatta, F. Alves e F. Scherer, eleita a canção mais popular da XII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul em 1982, assim se expressa a consciência da identidade territorial e de suas transformações em uma de suas estrofes:

*Com lança, cavalo e no peitão
foi implantada a fronteira deste chão*

³ Expressão castelhana.

*toscas cruzeis solitárias nas coxilhas
a lembrar a valentia de tanto irmão.*

Mas a mudança, sob o impacto da modernização do campo, é uma realidade não escamoteada nas estrofes seguintes:

*Apesar do bom cavalo e dos arreios
de façanhas, garruchas, carreiradas
a lo largo³ o tempo foi passando
plantando novo rumo em sua pousada*

*Vieram cercas, porteiras, aramados
veio o trator com o seu ronco matraqueiro
e no tranco sem fim da evolução
transformou a paisagem dos proteiros*

*E ao contemplar o agora de seus campos
o lugar onde seu porte ainda fulgura
o velho taura dá de rédeas no seu eu
e esporeia o futuro com bravura.*

Interessante é observar que até onde se alcança, e ao contrário do que se poderia imaginar tratando-se de uma canção genericamente catalogada como "tradicionalista", parece não haver qualquer tom saudosista. Há, isto sim, um grito de insurgência e de reafirmação identitária no estribilho, talvez o maior responsável pela sua popularidade:

*Não podemos se entregá pros home
de jeito nenhum amigo e companheiro
Não tá morto quem luta, quem peleia
pois lutar é a marca do campeão.*

As composições vinculadas à identidade mantêm também um forte apelo à solidariedade. A título de aproximação com outros territórios, a cidade brasileira "quase fronteira" de Santa Rosa, a noroeste do Rio Grande do Sul, patrocinou o "Musicanto Sul-

Americano de Nativismo" que, em sua 1ª edição em 1984, produziu, além de um festival, um disco com as músicas vencedoras, em cuja capa se preconiza que o festival seja "um evento cultural de sentido americanista do Sul," visando à oportunizar intercâmbios e incentivos às manifestações artísticas "através e a partir dos valores mais legítimos da cultura riograndense em particular, e da sul-americanista." Nesta ocasião houve uma música emblemática deste incentivo à solidariedade continental e onde a artificialidade dos limites geográficos é contestada e a identidade se solidariza devido aos problemas comuns a diversos países, como o trabalho dos mineiros, as vítimas das enchentes ou das secas, ou os militantes dos movimentos sociais para cujos problemas não há fronteiras. Trata-se do chamamé "Apelo da Paz", de Elton Saldanha:

*Tchê Paisano, tchê Paisano
Vamos cantar pela paz
Tchê Paisano, tchê paisano
Somos iguais, somos mais
Latino-americanos.*

*Inventaram a linha imaginária
que separa meu rancho do teu,
mas esqueceram que o sol nos
igualava
na irmandade que Deus nos deu.*

*Peões do salitre e do cobre,
pobres e humildes campesinos
Ribeirinhos nas cheias, afogados
Flagelados da seca, nordestinos,
Num mesmo destino!*

*Retirantes do campo, bóias-frias
Militantes do canto no exílio*

*A passeata nas praças, as vigílias
Quando só restam retratos dos filhos
Uma esperança sem brilho!
Agora, Paisano
A hora se faz
Pelos direitos humanos
pelos pais
Pelo país
Pela paz.*

A segunda grande ótica sob a qual as composições de cunho social podem ser vistas é a de canções de protesto. Elas podem ser caracterizadas como canções políticas sob três sentidos: a) no sentido de relato, chamamento a lutas, ou apelos à paz ou à solidariedade. Exemplificam-no "Cinco balas más" de P. Gallinazus interpretada por Oscar Chávez e "Hermano, no mates a tu hermano" de G. Arango e Angelita, ambas no disco *Cancion Social v.II*. b) de denúncia de injustiças sociais e/ou políticas, como "Martí-

rios de justicia y una canción de Paz" cantada por Victor Jara e c) visionárias, onde se sonha uma outra realidade, como "Canto a mi América" de D. Viglietti cantada por Isabel e Angel Parra ou ainda "El país de la verdad", um convite para fazer as malas e viajar a um

país onde tudo é azul e onde reina a paz, canção que dá título ao disco de um grupo vocal argentino.

No que concerne às composições de denúncia, é interessante lembrar que as décadas de 70 e 80, mas sobretudo os anos 70 no Brasil e no Chile onde se instalaram regimes políticos de exceção, a música latino-americana adquiriu um cunho político-social muito forte. As músicas de Chico Buarque desta

AS COMPOSIÇÕES VINCULADAS À IDENTIDADE MANTÊM TAMBÉM UM FORTE APELO À SOLIDARIEDADE.

época como "Cálice" são bem exemplificativas do uso de metáforas para denunciar uma situação política inaceitável, assim como "Viola Enluarada" de Marcos Valle. Há também outra que ficou antológica e passou a símbolo de lutas políticas e resistências no Brasil dos anos 80 e cujo refrão está na memória de muitos brasileiros: "*Vem, vamos embora, que esperar não é saber; quem sabe faz a hora, não espera acontecer.*" de Geraldo Vandré. Sua difusão pelos países do Prata chegou a suscitar um fato curioso. Num festival de música regional argentina, em Buenos Aires em meados dos anos 80, ela foi apresentada como canção folclórica de autor desconhecido.

Mas é num país não incluído no Prata, o Chile, que nos anos 70 a música de *denúncia* vai adquirir o seu caráter, talvez o mais agudo. Refiro-me às composições da família Parra: - Angel, Violeta, Isabel e Victor Jara - que constituíram talvez a mais explícita e contundente forma de denúncia e oposição aos regimes ditatoriais a partir da situação política em que se encontrava seu país e à situação secular de desigualdades sociais que perpassa a maioria dos países da América Latina. Ilustrativa desta clareza na denúncia é a composição "El centro de la injusticia" das irmãs Parra; - Violeta e Isabel, interpretada por esta última no disco "*El derecho de vivir en Paz*". A canção inicia como uma aula tradicional de Geografia, apresentando os limites do Chile nos pontos cardeais, para então denunciar a situação social e econômica do país, em trechos como o seguinte:

*Delante el escudo mas arrogante
la agricultura tiene su interrogante
La papa nos la venden naciones varias
quando del sur del Chile es originaria*

*Delante del emblema de tres colores
la mineria tiene muchos bemoles
El minero produce bueno dinero
pero para el bolsillo del estrangero
Exuberante industria donde labora
por uns quantos reales muchas señoras
y asin tiene que acer-lo porque al marido
la paga no la alcança p'al mes corrido
P'a no sentir la busca deste dolor
En la noche estrellada debe mi voz*

A canção termina dialogando com o turista: "Linda se ver la patria, señor turista", afirmando-lhe a ironia de ver a pátria sem que lhe mostrem as ruas da pobreza, o gastar milhões em um momento, quando "de hambre se muere gente que es un portento".

*Mucho dinero en parques municipales,
y la miseria es grande en los hospitales
Al medio de las alamedes de las delicias
Chile limita al centro de la injusticia."*

Ainda que tal letra tenha sido divulgada em 1975, hoje, passados vinte anos, a atualidade de tais problemas para a América Latina amargam a permanência dos mesmos numa indesejável "integração de problemas sociais". Muitas outras composições de cunho social originárias da família Parra poderiam ainda ser mencionadas e mereceriam ser comentadas. Basta mencionar apenas mais uma, de Violeta Parra: "*Los Pueblos Americanos*" em que ela, referindo-se a estes povos, se pergunta "*porque los gobernadores los tienen tan separados*". Dirigindo-se a um interlocutor imaginário questiona: "*cuando sera ese cuando, señor fiscal, que a America sea solo un pilar... una bandera, que terminem los ruidos en la frontera, por un puñado de terra, no quiero guerra...*"

Refiro-me a Mercedes Sosa. Nascida numa província do norte argentino, esta índia tucumana, escolhendo a dedo os compositores para suas interpretações, fez uma verdadeira Geografia Social da América do Sul valendo-se do timbre incisivo de sua voz afirmativa da diversidade das condições sociais nos campos e nas cidades deste continente. Analisar a música do Prata e não mencioná-la e a suas interpretações é deixar uma lacuna imperdoável na análise.

Em seu repertório é possível encontrar canções sobre o trabalho, como "Picapedrero"; "Duerme Negrito" - canção de ninar que retrata o trabalho da mulher camponesa. A condição da mulher é retratada em vários discos como "Mujeres Argentinas" onde o zamba "Alfonsina y el mar" salienta a solidão, ao passo que a busca da liberdade se revela na chacarera "La onceña". No disco "Hasta la victoria" a solidão, a dupla jornada de trabalho da mulher, a necessidade de arcar com todas as responsabilidades, estão muito presentes em "Cuanto Trabajo" de Glória Martín:

*"Mi madre fué mi padre
mi voz y mi alimento
Cuanto trabajo
para una mujer saber
Quedar-se sola y envejecer..."*

"Campana de palo" de M. E. Wlask, por sua vez, é um *aire de zamba* que descreve assim a professora rural:

*"Soy la maestra argentina
segunda madre y obrera
la que esta sola y espera.
Mis niños andan descalços*

*Mi escuela es una tapera
Soy la que forma destinos
del mar à la Cordillera, donde no existe la tisa
y el libro es una quimera*

*.....
Soy la maestra argentina
la que esta sola y espera
Vivo suciendo penurias
y consolando miserias
Soy la que enseña los hijos
a venerar la avanera
deste país generoso
del corazón para fuera"*

Contudo, a situação social da criança, tanto no campo quanto na cidade, não deixa também de figurar no repertório latinoamericano sobre a situação da mulher, como na tonada de H. Nuñez, "Tristeza": "No me reclames, niño, si lo abandono. Ai que camión tan desparrado, angustias cerca, y mi niño lejos". Há ainda, sobre a situação social da infância, a valsa "Juancito camiónador" ou a tocante "Cancion para un niño en la calle" de A. Ritto sobre um fragmento do poema "Hay un niño en la calle" de A. Tejada Gómez, infelizmente ainda tão atual na realidade da América Latina:

*"A esta hora exatamente
Hay un niño en la calle
.....
Pobre del que a olvidado
que hay un niño en la calle
hay millones de niños
que viven en la calle
y multitudes de niños
que crescen en la calle
que los vive apretando su corazón pequeño
Mirando-los a todos
conforme los ojos*

*un relampago trunco los cruza la mirada
porque nadie protege esa vida que cresce
el amor se a perdido
como un niño en la calle".*

Mas cantar outros aspectos de sua terra e sua gente aparece como uma opção em várias canções interpretadas por Mercedes Sosa. O zamba "El jardín de la república" de V. Caronona nos descortina um outro mundo. Trata-se de cantar os costumes dos tucumanos, a festa, a diversão, as *empanadas*, a guitarra. A natureza, a paisagem, sobressaem em "Fuerza", enquanto um pouco da luta contra as forças desta mesma natureza estão presentes na canción del litoral: "Juanito se salva de la inundación. No disco "A que florezca mi pueblo", o kaluyo "Canción del derrumbe indio" de Figueredo Iramain é uma homenagem à sua gente por conta do que "o branco lhe tirou por outra civilização". O zamba "La pobrecita" de outro índio como ela, Atualpa Yuapanqui, no disco "Hasta la victoria", é outro retrato da situação social de sua gente.

Mas há também em seu repertório canções urbanas em que ressurge o tema da solidão como em "Cruzando por la ciudad" de F. Salamanca e C. Castillo. Ou ainda, tendo como espaço geográfico de referência o subúrbio, em "Gente Humilde" de Garoto, Vinicius de Moraes e Chico Buarque, a cantora flui do ritmo canção para o malemolejo do samba brasileiro.

As canções visionárias em que se vislumbra a busca da utopia, Mercedes Sosa foi procurá-las em muitas fontes. Poder-se-ia citar a canção chilena "Plegaria a un labrador" de Victor Jara, onde são preconizados o reino da justiça e da igualdade, mas também de solidariedade "para crescer estrecha a tus hermanos". Em "A que florezca mi pueblo" (D. Sanchez e R. Paeta), ela canta: ". quero brotar a espiga na

consciência do homem novo que luta por seu amanhã".

Muito haveria ainda a dizer sobre o repertório de Mercedes Sosa. Imprescindível é lembrar as canções que concitam de um modo especial à solidariedade. Destas, merecem destaque pelo menos três: - "Si se cala el cantor", "Los hermanos" e "Canción con todos".

Das três, a primeira, de Horacio Guarany, nos lembra que se se cala o cantor, "se quedan solos los humildes... los obreros... - quien hablara de sus salarios?". Porque:

*"Si se cala el cantor,
Cala la Vida
Porque la Vida, la Vida misma,
es toda un canto.
Si se cala el cantor, muere de espanto,
La esperanza, la luz y la alegría"*

A segunda citada, de Atualpa Yuapanqui, a milonga "Los Hermanos", trata-se de um credo de solidariedade geograficamente distribuída:

*"Yo tengo hermanos
que no los puedo contar
en el valle y en la montaña
en la pampa y en el mar
Cada qual con sus traballos
Con sus sueños, cada qual
Con la esperanza delante
con los recuerdos de tras
Yo tengo tanto hermanos
Gente de mano caliente
Por eso de la amistad
Con un lloro por llorar-lo
con un rezo por rezar
con un horizonte abierto
que siempre esta mas ajá
y esa força p'a buscar-la*

con teson y voluntad
 Quando parece más cerca
 és quando se aleja más
 Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar
 Y así seguimos andando
 curtidos de soledad
 Nos perdemos por el mundo
 nos volvemos a encontrar
 y así nos reconocemos
 por lejano mirar
 por las coplas que mordemos
 semillas de inmensidad
 Y así seguimos andando
 curtidos de soledad
 Y a nosotros nuestros muertos
 p'a que nadie quede atrás
 Yo tengo tantos hermanos que no los puedo contar
 Y una hermana tan hermosa
 que se llama LIBERTAD."

Para finalizar, talvez a terceira das canções mencionadas seja a que expresse, na voz de Mercedes Sosa, este misto de Geografia e desejo de solidariedade na América do Sul, nesta:

Canción con Todos

-A. Tejada e C. Isella

*Salgo a caminar
 por la cintura cosmica del Sur
 Piso en la region
 mas ve que tal el viento y de la luz
 Siento al caminar
 Toda la piel de América en mi piel
 y anda en mi sangre un rio
 que libera amigos, su caudal.
 Sol de alto Peru
 Nuestra Bolivia estamos soledad
 Un verde Brasil*

*besa-me Chile copla y mineral
 Subo desde el sur
 Así entraña-me América y total
 Una raíz de un grito
 destinado a crescer
 y está já!
 Todas las voces, todas!
 Todas las manos, todas!
 Toda la sangre puede
 ser canción en el viento!
 Un canto amigo, canta,
 Hermano americano!
 Y la buena esperanza
 un grito en la voz*

Mas seria uma omissão imperdoável finalizar este trabalho sem mencionar toda a universalidade que há especificamente na canção "Gracias à la Vida" da chilena Violeta Parra e que assume um colorido próprio na voz plena, incisiva e quente da "Dama da canção social sul-americana. "Gracias à la Vida" tocou profundamente a sensibilidade de muitos durante as décadas de setenta e oitenta, ultrapassando as fronteiras da América Latina.

REFERÊNCIAS BIBLIO E

DISCOGRÁFICAS: _____

- ARANGO, G. e ANGELITA - "Hermano, no mates a tu hermano" no disco *Cancion Social v.II* Colômbia
- CARMONA, V. - "El jardín de la república" - no disco *Mercedes Sosa* Montevideu, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- FALÚ, E. e DÁVALOS, J. - "Juanito se salva de la inundación" no disco "A que florezca mi pueblo"; Montevideu, Uruguai, Productor Fonografico Edisa
- GALLINAZUS, P. - "Cinco balas más" no disco *Cancion Social v.II* Bogotá, Colômbia
- GAROTO, MORAES, Vinicius de e BUARQUE, Chico - "Gente humilde" no disco *Gente Humilde*. Brasil, 1982.
- GÓMEZ, E. e TUÑÓN, González - "Juancito caminador" no disco *Hasta la victoria*. Montevideu, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- GÓMEZ, Tejada e ISELLA, C. - "Canción con todos" - no disco *El grito de la tierra* de Mercedes Sosa. Argentina
- GUARANY, H. - "Si se cala el cantor" - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideu, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974

- IRAMAIN, Figueredo - "Canción del derrumbe indio" - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- JARA, V. - "Plegaria a un labrador" - no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- LAGO, Susana e CASTINEIRA de DIOS, José Luis - "Fuerza" no disco *Gente Humilde*. Brasil, 1982.
- LAGOS, E; JUÁREZ e QUIROGA - "La oncenia". - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- MARTIN, Glória - "Quanto Trabajo" no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- MELLO, João Baptista de - "Geografia Humanística: a perspectiva da experiência vivida e uma crítica radical ao positivismo". *Revista Brasileira de Geografia* v.52 n° 4, pp91-116 Rio de Janeiro FIBGE
- MESQUITA, Zilá (1993) - "A pauta musical da fronteira: um convite à Geografia Cultural" a ser publicado integrando a coletânea de trabalhos do Colóquio Internacional "Identidade Cultural e Formas de Colaboração em Áreas de Fronteira". Porto Alegre, nov. 1993 -UFRGS, AEB, GOETHE INSTITUT, ARDEF, FAPERGS, SEAIS/RS
- NÚÑEZ, Hnos.- "Tristeza" - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- PARRA, Violeta - "Gracias à la Vida" - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- PARRA, Violeta - "Los pueblos americanos" no disco *Canción Social v.II*. Bogotá, Colômbia
- PARRA, Violeta e Isabel - "El centro de la injusticia" no disco *El derecho de vivir en paz*. Bogotá, Colômbia, 1975
- PETROCELLI, A. e HEREDIA, V. - "Picapedrero" - no disco *El grito de la tierra* de Mercedes Sosa, Argentina
- RAMIREZ, A. e LUNA, F. - "Alfonsina y el mar" - no disco *Mujeres Argentinas*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974 e também no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- rec. A. YUAPANQUI - "Duerme Negrito" - no disco *El grito de la tierra* de Mercedes Sosa. Argentina
- RILLO, Apparício Silva e BORGES, Luiz Carlos - "Sucessão" no disco da *XII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana, RS, Brasil, 1982, C.T.G. Sinuelo do Pago
- RITRO, A. - frag. do poema "Hay un niño en la calle" de Téjada GÓMEZ - "Cancion para un niño en la calle" - no disco *Mercedes Sosa*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1974
- SALAMANCA, F. e CASTILLO, C. - "Cruzando por la ciudad" - no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- SALDANHA, Elton "Apelo da Paz" no disco *Musicanto Sui-Americano de Nativismo*, 1° edição, 1984
- SÁNCHEZ, D. e PAETA, R. - "A que florezca mi pueblo" no disco "A que florezca mi pueblo". Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa
- TOBERNISO, O. e LAÍÑO, O. "El país de la verdad" no disco *El país de la Verdad* interpretado pelo grupo América Libre, editado por Fonema em Buenos Aires, s/d.
- VALLE, Marcos - "Viola enlaurada" interpretada e gravada por vários cantores na década de setenta, no Brasil e por Mercedes Sosa, no disco *Gente Humilde*, no Brasil, em 1982 sob o título "Guitarra enlaurada".
- VANDRÉ, Geraldo - "Pra não dizer que não falei de flores" interpretada e gravada por vários cantores no Brasil e interpretada e gravada pelo quinteto "Tiempo de Argentina" sob o título "Vamos ahora" no disco *La nueva canción latinoamericana*. Colômbia
- VIGLIETTI, D. - "Canto a mi América" no disco *El derecho de vivir en paz*. Bogotá, Colômbia, 1975
- WLASH, M. E.- "Campana de palo" - no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- YUAPANQUI, A. - "La pobrecita" - no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- YUAPANQUI, A. - "Los Hermanos" - no disco *Hasta la victoria*. Montevideo, Uruguai, Productor Fonografico Edisa, 1973
- ZANATTA, Humberto; ALVES, F. e SCHERER, F. - "Não podemos se entregá pros home" no disco da *XII Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*. Uruguaiana, RS, Brasil, 1982, C.T.G. Sinuelo do Pago