

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

VANESSA MORAIS DORNELLES

***“NO SON SOLO MEMORIA, SON VIDA ABIERTA”*: AS PESSOAS DESAPARECIDAS
DA DITADURA URUGUAIA ATRAVÉS DO CANTO POPULAR (1968-1989)**

Porto Alegre

2023

VANESSA MORAIS DORNELLES

**“NO SON SOLO MEMORIA, SON VIDA ABIERTA”: AS PESSOAS DESAPARECIDAS
DA DITADURA URUGUAIA ATRAVÉS DO CANTO POPULAR (1968-1989)**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em História pelo
Programa de Pós-Graduação em História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof^ª Dra. Natalia Pietra Méndez
En Memòria: Prof. Dr. Enrique Serra Padrós.

Porto Alegre

2023

CIP - Catalogação na Publicação

Dornelles, Vanessa Moraes

"No son solo memoria, son vida abierta": AS PESSOAS
DESAPARECIDAS DA DITADURA URUGUAIA ATRAVÉS DO CANTO
POPULAR (1968-1989) / Vanessa Moraes Dornelles. --
2023.

201 f.

Orientadora: Prof^a Dra. Natalia Pietra Mendez.

Coorientador: Enrique Serra Padrós.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em História, Porto
Alegre, BR-RS, 2023.

1. Ditadura. 2. Uruguai. 3. Cultura. 4. Música. 5.
Desaparecidos políticos. I. Mendez, Prof^a Dra. Natalia
Pietra, orient. II. Padrós, Enrique Serra, coorient.
III. Título.

VANESSA MORAIS DORNELLES

**“NO SON SOLO MEMORIA, SON VIDA ABIERTA”: AS PESSOAS DESAPARECIDAS
DA DITADURA URUGUAIA ATRAVÉS DO CANTO POPULAR (1968-1989)**

Dissertação apresentada como requisito para a
obtenção do grau de Mestre em História pelo
Programa de Pós-Graduação em História do
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 19 de outubro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a Dra. Natalia Pietra Méndez (UFRGS)

Prof. Dr. Jorge Christian Fernandez (UFMS)

Prof.^a Dra. Alessandra Gasparotto (UFPel)

Prof. Dr. Cesar Augusto Barcellos Guazzelli (UFRGS)

Prof. José Fabiano Gregory Cardozo de Aguiar (UFRGS)

Porto Alegre

2023

Dedicado ao meu camarada, comandante e maestro.

Por ti e contigo: presente! E, evidente: nunca más

AGRADECIMENTOS

No momento em que penso sobre cada linha escrita nesta dissertação e sobre o caminho que trilhei para chegar até aqui em minha trajetória como pesquisadora e professora, é impossível não pensar em agradecê-las ao ser humano, historiador e professor que tive a sorte de conhecer e conviver: Enrique, obrigada por tudo e para sempre. Teus ensinamentos, tua memória e afeto estão aqui, em cada bibliografia, em cada acorde, em cada tom entoado por tantos artistas que, desde o teu *paisito*, ousaram não se calar frente ao terror. Muitas dessas canções eram, eu sei, trilha sonora da tua vida, muitas te faziam sorrir, batucar na mesa, assoviar e contar histórias que ninguém mais sabia sobre aqueles artistas. Lembro de uma vez em que andávamos de ônibus por Colônia e compartilhávamos os fones de ouvido, tu, na tua humildade me disse “como é o nome dessa música mesmo?” e quando eu respondi que era “*Postales para Mario*”, de Jaime Roos, tu balançou a cabeça e anotou o nome em um dos teus vários caderninhos. Essa música segue linda, talvez hoje outros trechos dela fazem mais sentido, mas é uma das que para mim é impossível não lembrar de ti quando escuto: “*Adónde te vas, ya sé que no estás. Es por la anestesia que pega de más [...] Amigo, te estás poniendo serio y yo contigo*”. Com essa pesquisa, eu espero, humildemente, que eu tenha conseguido honrar um pouco do que tudo isso representava pra ti. *Gracias, maestro*.

O momento de agradecer é, sem dúvida, um dos momentos mais gratificantes de um trabalho de pesquisa. Em primeiro lugar, por óbvio, porque quer dizer que está chegando no tão esperado fim, em segundo porque é quando paramos pra pensar sobre pessoas que são essenciais para a nossa caminhada. Eu agradeço a oportunidade de poder ter estudado, desde a graduação, em uma universidade pública e gratuita, como a Universidade Federal do Rio Grande do Sul, agradeço, pois, de onde venho é com muito orgulho que posso dizer que sou a primeira pessoa da minha família a conseguir pisar na UFRGS e somente a segunda a ter um curso superior. Sobre ter um Mestrado Acadêmico, nem se fala. Agradeço à UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em História que me oportunizaram essa experiência. É com muito orgulho também que posso agradecer por ser professora da escola pública, que, por mais que esteja me envelhecendo mais rapidamente, é o que me faz acordar todos os dias apesar das dificuldades e dizer “vamo lá!”. Agradeço aos meus alunos e alunas, que quando tento explicar o que é um Mestrado não entendem muito bem, mas mesmo assim escutam e acham o máximo dizendo: “Nossa, professor tem que estudar muito né?”. Vocês me fazem seguir em frente e acreditar que a base vem cada vez mais forte.

Agradeço a minha orientadora, Natalia, professora e pesquisadora maravilhosa, que, apesar do momento difícil em que entramos em contato, sempre se mostrou prestativa e atenciosa comigo e com a pesquisa. Obrigada pela relação de seriedade e respeito com tudo que envolveu esse trabalho e, principalmente, obrigada por ter aceitado essa orientação, pois sei que para ti também é um assunto delicado e, tendo em vista as circunstâncias do convite, sei que não foi fácil. Agradeço a banca de professores/as que aceitaram avaliar essa pesquisa, professores Jorge Fernandez, Cezar Guazzeli, José Fabiano e Alessandra Gasparotto.

Agradeço à minha família, especialmente à minha mãe, que é a base pra eu sempre querer e tentar dar o meu melhor em tudo que faço, agradeço ao meu companheiro por compartilhar comigo a vida e todas as labutas e alegrias que ela envolve. Agradeço aos meus amigos e amigas “de Canoas”, aos companheiros do “grupo do Enrique”, ao Chico, à Cláudia e à Suzana Lisboa. Agradeço aos meus companheiros de banda, que fazem com que os finais de semana sonoros sejam um incentivo pra recarregar as energias e seguir a caminhada.

Por fim, agradeço humildemente todas as pessoas que ousaram lutar por um mundo melhor, que denunciaram e resistiram ao terror de Estado. Seja através de um acorde, de um grito, de um sussurro, de um coro de murga, de todas as várias maneiras que encontraram em sua difícil realidade material. Aos que ainda resistem contra as sequelas daqueles duros anos e pela construção de uma sociedade realmente democrática. Aos familiares de mortos e desaparecidos políticos das ditaduras que, ainda hoje, encontram forças pra travar a dura batalha contra o esquecimento, contra a impunidade e por justiça, sempre.

Obrigada.



Festejo el vino y la canción. El placer de respirar y rebelarnos. La rueda de amigos, los poetas. El amanecer y la noche. El soñar despierto y el andar caminando. Los quereres y los libros. El lápiz y la hoja. Festejo cada día mirar el cielo y saludar al sol. Y entonces recuerdo que muchos hermanos no pueden festejar y quedo triste.

Triste como una quena sin soplar.

Si nada se pierde y todo se transforma ellos están en alguna banda roquera, en una murga, en un tango, en un grito de gol, en un poema y siempre en la confiada sonrisa de los niños.

Hay que saber adivinarlos.

Carlos Caillabet

RESUMO

Esta dissertação constitui uma análise da temática das pessoas desaparecidas durante a Ditadura de Segurança no Uruguai e em como esse assunto foi expresso pelos artistas no Canto Popular Uruguaio. Nosso objetivo central é perceber como algumas canções produzidas durante e após o período da ditadura expressam, direta ou indiretamente, o tema das pessoas desaparecidas, inclusive das crianças sequestradas e desaparecidas, no esquema repressivo do “botim de guerra”. Pretendemos investigar de que forma os músicos se organizavam individual e coletivamente diante do cenário político e cultural do período. Através de análise de canções, pretendemos centrar a investigação nas formas de resistência e contestação através das canções que versam sobre os desaparecidos, buscando elementos que ajudem na compreensão daqueles artistas como engajados socialmente e intelectuais de seu tempo histórico, assim como, das músicas como fonte privilegiada para o estudo do tema dos desaparecidos políticos uruguaios. Nosso recorte temporal está delimitado entre os anos de 1973 e 1989. A primeira parte desta análise começará no ano de 1973, que marca o golpe de Estado, até o ano de 1985, período de reformulação e intensificação de diversas práticas coercitivas, oriundas da aplicação do Terrorismo de Estado e da legitimação da Doutrina de Segurança Nacional.

Palavras-chave: Desaparecidos, Ditadura de Segurança Nacional, Terrorismo de Estado, Música, Canto Popular Uruguaio.

ABSTRACT

This dissertation presents an analysis of the disappeared people during National Security Dictatorship and how this matter was addressed by the artists of Popular Uruguyan Song (Canto Popular Uruguayo). Our main goal is to realize how some of the songs produced during and after the dictatorship express, directly or indirectly, the theme of missing people, including kidnaped or disappeared children, in the repressive scheme of “spoils of war” (“botim de guerra”). We intended to investigate how musicians organized individually and collectively in the midst of the political and cultural scenario of that time. Through analysis of songs, we intend to conduct our investigation in the strategies of resistance and contestation through which songs address missing victims, searching elements that helps us realize those artists as socially engaged and intellectuals of their historical time, as well as those song as privileged historical sources to investigate uruguyan political disappeared people. Our time frame includes the years between 1973 and 1989. The first part of our analysis begins in 1973, the year that marks the “coup d’etat”, until 1985, time of reformulation and intensification of a series of coercive practices, deriving from State terrorism and the reinforcement of Doctrine of National Security.

Keywords: Disappeared; National Security Dictatorship; State Terrorism; Canto Popular Uruguayo.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 – Notificação oficial sobre a destruição de discos e cassetes de Alfredo Zitarrosa Recuperado do <i>Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia</i>	53
FIGURA 2 – Capa da revista Guambia. Ano II, n ° 19, 1983.....	66
FIGURA 3 – Organograma com dados sobre as desapareições	101
FIGURA 4 – Foto do momento em que o sapato de Júlio Castro foi encontrado em meio aos seus restos ósseos no Batallón 14 de Montevideu	115
FIGURA 5 – Tabela das canções analisadas ou citadas	128
FIGURA 6 – Foto de divulgação de Mariana Zaffaroni Islas, 1976	165
FIGURA 7 – Tabela das canções analisadas ou citadas.....	175

LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1 – Capa do disco “Haciendo Memoria”	195
ANEXO 2: Contra capa do disco “Haciendo Memoria”	195
ANEXO 3: Encarte interno do disco “Haciendo Memoria” – foto da Marcha do Silêncio do ano de 2015, Montevideú.	196
ANEXO 4: Material de divulgação de recital de Daniel Viglietti – Apoio: CDPPU	197
Anexo 5: Material de divulgação – Solidariedade ao povo uruguaio	198
Anexo 6: Desenho de uma criança sobre os Desaparecidos.....	199
Anexo 7: Fotografias do Projeto “Imágenes del Silencio”. Músicos/cantores: Hugo Fattoruso, Braulio Lopez, Raúl Castro, Ruben Rada, Fernando “Lobo” Nuñez e Numa Moraes. Seguram fotografias dos desaparecidos: Luis Fernando Martinez, Julio Escudero Mattos, Nebio Melo Cuesta, Maria Mercedes Camiou Minoli, Maria Rosa Aguirre e Felix Ortiz Piasoli.....	200
Anexo 8: Marcha do Silêncio, 2023.....	201
Anexo 9: Marcha do Silêncio II, 2023.....	201
Anexo 10: Material de divulgação GIAF – UY – 2023.....	202
Anexo 11: Material de divulgação GIAF II – UY – 2023.....	202

LISTA DE SIGLAS

ADEMPU – Asociación de Músicos populares de Uruguay (UY)

ALN - Ação Libertadora Nacional (BR)

CEDAL - Centro de Estudios de América Latina

CBA – Comitê Brasileiro pela Anistia (BR)

CCD – Centro clandestino de detenção

CIA - Central Intelligence Agency (EUA)

COMFER – Comité Federal de Radiofusión (AR)

CONADEP – Comisión Nacional de Desaparición de Personas (AR)

COYC – Centro de Orientación y Consulta (UY)

CNT – Convención Nacional de Trabajadores (UY)

DINARP – Dirección Nacional de Relaciones Públicas (UY)

DOPS – Departamento de Ordem Política e Social (BR)

DOI-CODI - Destacamento de Operações e Informações – Centro de Operações e Defesa Interna (BR)

DSN – Doutrina de Segurança Nacional

ERP – Ejército Revolucionario del Pueblo (AR)

FA – Frente Amplio (UY)

FAU – Federación Anarquista Uruguaya (UY)

FIDEL – Frente Izquierdista de Liberación (UY)

GAU – Grupos de Acción Unificadora (UY)

GIAF – Grupo de Investigación en Antropología Forense (UY)

MJDH – Movimento de Justiça e Direitos Humanos (BR)

MLN-T – Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (UY)

MPS – Medidas Prontas de Seguridad (UY)

PCU – Partido Comunista del Uruguay (UY)

PCR – Partido Comunista Revolucionario del Uruguay (UY)

PVP – Partido por la Victoria del Pueblo (UY)

ROE – Resistencia Obrera Estudiantil (UY)

SERPAJ – Servicio Paz y Justicia (UY)

SID – Servicio de Inteligencia de Defensa (UY)

SN – Segurança Nacional

SODRE – Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos (UY)

TDE – Terrorismo de Estado

Triple A (AAA) - Alianza Anticomunista Argentina (AR)

ONU – Organização das Nações Unidas

UNESCO - Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura

UGT – Unión General de los Trabajadores (UY)

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

UTAA – Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas (UY)

VPR – Vanguarda Popular Revolucionária (BR)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. A DITADURA URUGUAIA, O EXÍLIO E AS RESISTÊNCIAS SONORAS	34
2.1. O PACHECATO E O COMEÇO DE UMA LONGA REPRESSÃO	34
2.2. A CONSOLIDAÇÃO DA DITADURA E A PRÁTICA DOS DESAPARECIMENTOS	40
2.3. OS MECANISMOS DE PERSEGUIÇÃO E REPRESSÃO À CULTURA E À MÚSICA	46
2.4. O EXÍLIO	54
2.4.1. O exílio dos músicos uruguaios	56
2.4.2. O desexílio e a redemocratização	60
2.5. RESISTÊNCIAS A PARTIR DA MÚSICA	67
2.5.1. Música uruguiaia: breve histórico das décadas de 1960, 1970 e 1980.....	67
3. DESAPARECIDOS/AS	82
3.1. DESAPARIÇÕES FORÇADAS – UM BREVE HISTÓRICO	82
3.2. O FUNCIONAMENTO DO ESQUEMA REPRESSIVO DO SEQUESTRO SEGUIDO DE DESAPARECIMENTO	87
3.3. URUGUAIOS E URUGUAIAS DESAPARECIDOS/AS	96
3.4. O CRIME QUE PERSISTE E A LUTA DOS FAMILIARES	102
3.5. “OUTRA VOZ CANTA”: AS CANÇÕES	105
4. AS CRIANÇAS DESAPARECIDAS	128
4.1. CRIANÇAS E TERRORISMO DE ESTADO	128
4.2. O FUNCIONAMENTO DO “BOTIM DE GUERRA”	136
4.3. O SEQUESTRO DAS CRIANÇAS URUGUAIAS E A OPERAÇÃO CONDOR ..	142
4.4. “Y LES PROMETEMOS, DORMIRNOS CANTANDO”: AS CANÇÕES	154
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	175
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	185
FONTES DOCUMENTAIS	189
ANEXOS	193

1. INTRODUÇÃO

Quando começamos a estudar temas relacionados às ditaduras de Segurança Nacional no Cone Sul, muitas vezes partimos da compreensão de que a resistência era somente a luta armada, as guerrilhas, as organizações clandestinas, os partidos políticos proibidos, os sindicatos e movimento estudantil mobilizados. Surpreendentemente, uma vez um professor, *el maestro*, passou uma aula inteira sensibilizando a turma para outros tipos de resistência e contestação; essa disciplina da graduação era sobre o Terrorismo de Estado, e o assunto específico era a ditadura uruguaia. Nesse momento descobri que o esforço que inúmeras pessoas faziam para alcançar uma carta de uma para a outra era resistir, um poema escrito em papel de cigarros em um calabouço era resistir, um acorde baixinho e desafinado era resistir e o cantar rouco e entristecido por estar longe de seu país era uma das maiores expressões de resistência em um contexto amplamente desmobilizador. A música, essa manifestação artística tão universal, teve uma agência central nas ações de denúncia contra o terror de Estado; ela, na contramão das diretrizes da Segurança Nacional, não se poupou de reafirmar a luta coletiva, em cantar por uma vida digna, por liberdade, pela volta dos exilados, pela verdade sobre os desaparecidos políticos. A música afinou seus acordes mais sinceros no mesmo tom da luta pela verdade, memória e justiça.

O Uruguai, *el paisito*, vivenciou uma ditadura militar entre os anos de 1973 e 1985, embora traços da violência estatal tenham começado alguns anos antes no governo de Pacheco Areco¹. Lá, assim como em outros países do Cone Sul, foram aplicadas diversas medidas coercitivas, colocadas em prática através do Terrorismo de Estado (TDE) e embasadas na Doutrina de Segurança Nacional (DSN)², como prisões, torturas, assassinatos, censuras, exílio, sequestro e desaparecimento de pessoas consideradas opositoras políticas, ou ainda, na linguagem do TDE, “inimigos internos”. Segundo Enrique Padrós (2005, p. 444), a partir do golpe de Estado de 1973 tem início uma intervenção em todas as áreas do espaço político, econômico, social e cultural do país, onde “uma tendência de militarização da sociedade, segundo os padrões da Doutrina de Segurança Nacional, ficava cada vez mais visível”.

¹ Jorge Pacheco Areco (1920-1998) foi presidente do Uruguai entre os anos de 1967 e 1972.

²Incorporamos o conceito de Doutrina de Segurança Nacional (DSN) pois acreditamos que ele, junto com os mecanismos de aplicação do Terrorismo de Estado, caracteriza de forma satisfatória as ditaduras instaladas nos países do Cone Sul a partir das décadas de 1960 e 1970. A DSN, criada nos Estados Unidos, posteriormente utilizada em guerras de contra insurgência, foi adaptada para as experiências militares do Cone Sul, em um contexto de Guerra Fria, anticomunismo e perseguição aos “inimigos internos”. Sobre isso ver Joseph Comblin (1978).

Concomitante, neste cenário também houveram pessoas que resistiram e ousaram não se calar. Como disse Raul Castro, *Tinta Brava*, diretor da murga *Falta y Resto*, a revolução também se faz cantando; e foi assim que os uruguaios e uruguaias se mantiveram frente à ditadura, mostrando na prática que alguns acordes no violão e a própria voz também resistem e denunciam injustiças.

Essa pesquisa é sobre isso: nosso objetivo central é perceber como algumas canções produzidas durante e após o período da ditadura expressam, direta ou indiretamente, o tema das pessoas desaparecidas, inclusive das crianças sequestradas e desaparecidas, no esquema repressivo do “botim de guerra”. Pretendemos investigar de que forma os músicos se organizavam individual e coletivamente diante do cenário político e cultural do período. Através de análise de canções, pretendemos centrar a investigação nas formas de resistência e contestação através das canções que versam sobre os desaparecidos, buscando elementos que ajudem na compreensão daqueles artistas como engajados socialmente e intelectuais de seu tempo histórico, assim como, das músicas como fontes privilegiadas para o estudo do tema dos desaparecidos políticos uruguaios.

Nosso recorte temporal está delimitado entre os anos de 1973 e 1989. A primeira parte desta análise começará no ano de 1973, que marca o golpe de Estado, até o ano de 1985, período de reformulação e intensificação de diversas práticas coercitivas, oriundas da aplicação do Terrorismo de Estado e da legitimação da Doutrina de Segurança Nacional. Por sua vez, também nos interessa o contexto do final da década de 1980, pois, com o fim da censura e o retorno de artistas exilados ocorre a retomada e difusão da produção artística em geral e da música em particular. Em 1989, marco final de nosso estudo, realizou-se, também, o referendo que confirmou a vigência da *Ley de Caducidad*³, que consolidou a impunidade dos crimes de lesa humanidade cometidos pelo Estado durante a ditadura. Apesar de nosso recorte temporal estar estabelecido de acordo com o contexto histórico analisado, pontuamos que algumas das canções que serão analisadas nesta pesquisa foram produzidas e/ou difundidas após o ano de 1989; sendo que a escolha dessas canções se deu pelo fato de falarem diretamente sobre a temática que pretendemos analisar, mesmo que não tenham sido compostas durante o período.

O crime dos desaparecimentos não foi um fato isolado do país oriental, pelo contrário, foi uma prática ampla, efetuada pela conexão repressiva entre Argentina, Uruguai, Brasil, Chile e Paraguai. Essa constatação ganha peso, por exemplo, quando evidenciamos que a maioria das crianças uruguaias desaparecidas foram sequestradas na Argentina. A intenção de unir em nossa

³ URUGUAI. Ley n° 15.848 - Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, de 22 de dezembro de 1986. Disponível em: <https://legislativo.parlamento.gub.uy/temporales/leytemp4940071.htm>. Acesso em: 09 abr. 2022.

análise o tema do desaparecimento com a Música nasce ao percebermos que, além das inúmeras iniciativas de busca pelos desaparecidos feitas pelos familiares das vítimas e por organizações de direitos humanos, existiram iniciativas significativas da esfera artística, especialmente dos/as musicistas. Percebemos essa relação mais nitidamente quando escutamos o disco *Haciendo Memoria*, produzido por *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos*, em 2015, na ocasião da 20ª Marcha do Silêncio. Nesse disco, integram 20 canções, de diferentes artistas, todas contendo o tema dos desaparecidos como central. Muitas dessas canções, evidentemente, serão fontes substanciais desta pesquisa. Muitas vezes os músicos, já no exílio, entravam em contato com o que estava se passando no Uruguai através de pequenos boletins informativos das organizações políticas de pessoas exiladas. Foi assim que, por exemplo, o cantor José Carbajal, *El Sabalero*, viu as fotos dos rostos das crianças desaparecidas e decidiu que precisava escrever uma música de ninar, porém, evidentemente, essa música não era das “naninhas” mais tradicionais, porque ela docemente denunciava e cobrava por respostas pelas inúmeras crianças, *los angelitos*, desaparecidos. No Uruguai ou no exílio, os músicos falaram em suas canções sobre o desaparecimento.

Um pequeno cartaz em preto e branco, com a foto de uma pessoa desaparecida, erguido com dificuldade pelas mãos que já trabalharam e sofreram muitas décadas, mas que nunca deixaram de acreditar. Luisa Cuesta, uruguaia, mãe de Nebio Melo Cuesta, lutou pela verdade sobre o desaparecimento de seu filho até seus 98 anos. Ano após ano, em Montevideú, no dia 20 de Maio na Marcha do Silêncio, Luisa esteve na primeira fila, seguida de centenas de familiares dos mortos e desaparecidos. Luisa faleceu em 2018, sem conhecer a verdade sobre seu filho, que foi sequestrado em 1976 e que ainda permanece desaparecido. Mas a luta de Luisa continua, como diz a canção em sua homenagem, do dúo Larbanois & Carrero: “*Para que nadie se olvide nunca / para que el miedo perca la calma / para que nadie se sienta solo / va Luisa Cuesta abriendo la marcha*”. Mães, pais, filhos, companheiras, familiares que esperam por toda uma vida o retorno do amor desaparecido, esperam no mínimo respostas, explicações. O crime de sequestro seguido de desaparecimento é um crime contínuo, pois não termina, não se resolve, o Estado simplesmente não devolve a pessoa e nega que saiba qualquer coisa de seu paradeiro. O desaparecimento também é um crime irradiado, pois faz outras vítimas, as próprias famílias. O TDE se utilizou de muitas formas de violência contra os cidadãos uruguaiois, e o desaparecimento de pessoas e crianças foi um dos mais significativos da chamada “Guerra Suja”, propagada em nome da Segurança Nacional. Isso porque, entre outros fatores, existia a confiança por parte dos repressores na total impunidade sobre seus crimes, questões que pretendemos desenvolver no decorrer desta pesquisa.

Já no ano de 1979 o Comitê Brasileiro pela Anistia do Rio de Janeiro marcava uma de suas primeiras publicações sobre os desaparecidos com a seguinte constatação: “As torturas, as mortes e os desaparecimentos não são produtos de excessos incontroláveis de agentes isolados da repressão. O regime organizou-se para tal”. (CBA-RJ, 1979, p. 20). Precisamos, portanto, compreender o crime do sequestro e desaparecimento de pessoas dentro do amplo guarda-chuva do TDE, para isso é essencial que lancemos atenção para as conexões repressivas entre os países ditatoriais do Cone Sul e também para as redes de repressão interna, que, planejadas minuciosamente de acordo com os pressupostos da DSN, asseguraram seus interesses e lançaram uma “guerra contra-revolucionária” contra os chamados “inimigos internos”. Segundo Helio Silva: “Criou-se uma figura misteriosa que some como se tivesse sido levado por um disco voador. A mulher é viúva de um marido que pode estar vivo. O filho é filho e órfão de um pai que pode estar vivo. É órfão ou o pai está vivo?” (SILVA, 1979, p. 27).

Essa indefinição e incerteza em torno do que de fato ocorreu nas situações de desaparecimento são marcas latentes dessa modalidade de crime. Segundo Enrique Padrós:

Mais do que desaparecimento, trata-se de “desaparecimento forçada”. Esta consiste no sequestro de pessoas praticado por órgãos governamentais (Forças Armadas e Polícia). Entretanto, o Estado rejeita qualquer responsabilidade sobre tais atos e o Poder Judiciário recusa as denúncias realizadas por parte da sociedade [...] O termo “forçada” indica que a vítima não desapareceu pela própria vontade. Ao contrário, na origem do fato que gerou o desaparecimento forçado, houve uma situação ilegal, o seqüestro. A negação da detenção por parte do Estado, apesar das denúncias de testemunhas ou a existência de fortes indícios que apontavam para tal situação, gerou o surgimento da condição de detido-desaparecido. (PADRÓS, 2005, p. 640).

Quando pensamos na violência que parte do próprio Estado, como ocorreu no caso das ditaduras (e também continua ocorrendo em muitos regimes “democráticos” onde a violência estatal ainda é efetuada diariamente nas periferias contra a população pobre e negra, especialmente) nos perguntamos: se é do Estado que parte o terror, para onde e para quem recorrer? Se é o Estado que nega informações, para quem perguntar? Essas questões foram e são enfrentadas por familiares que em algum momento presenciaram o crime do sequestro seguido de desaparecimento. Segundo o documento “Uruguay: Nunca más: Informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)” do Servicio Paz y Justicia (SERPAJ): “Los organismos represivos cuentan con la desaparición como un instrumento de ejercer un terror paralizante que retarde la reacción de los afectados indirectos y así poder ellos seguir actuando”. (SERPAJ, 1989, p. 286). Da mesma forma, a Anistia Internacional declara que a desaparecimento de pessoas é “uma política onde o governo procura alcançar a máxima capacidade repressiva com um mínimo de responsabilidade.” (PADRÓS, 2005, p. 644).

Por essas e outras questões vemos a necessidade de abordar a prática do desaparecimento junto às diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional e da aplicação do Terrorismo de Estado. Para isso, alguns conceitos se tornam importantes, como o conceito de “cultura do medo” e de “inimigo interno”. Sobre o estabelecimento de uma espécie de “paralisia social”, que visasse a desmobilização da sociedade através da criação de uma cultura do medo, Padrós destaca que: “[...] O regime de liberdade vigiada era aplicado a pessoas que nunca haviam sido condenadas. O intuito era, mais do que uma forte suspeita de pertencimento a alguma rede subversiva, amedrontar, visando resultados coletivos”. (PADRÓS, 2005, p. 487). Junto a isso, podemos destacar a repressão irradiada que o TDE dispunha, pois, não só perseguidos políticos e pessoas consideradas “subversivas” poderiam ser reprimidas. Na prática, qualquer cidadão estava visado pelos órgãos repressivos e dentro da lógica da criação de um “estado de guerra permanente” os “inimigos internos” poderiam ser “toda pessoa ou organização armada, política ou social de oposição aos interesses da ordem vigente”. (PADRÓS, 2005, p. 25).

Ainda sobre o tema dos desaparecidos políticos, essa pesquisa terá como fonte os seguintes documentos elaborados sobre a repressão uruguaia: informe “Uruguay Nunca Más” (SERPAJ, 1989); informe “Desaparecidos”, organizado por José Luis Duran Matos, Jorge Duran Matos e Mario Mazzeo, de 1986; o “Informe de Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos” de 2004, a “Investigación Histórica sobre Detenidos Desaparecidos”, de 2007, e ainda o trabalho “Por los chiquitos que vienen”, sobre o caso das crianças desaparecidas. Corroboram com nossa análise bibliográfica algumas pesquisas acadêmicas que abordam o tema, tanto no Uruguai quanto no Brasil e Argentina, é o caso de: “Vivos los llevaron: Historia de la lucha de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos (1976-2005)”, organizado pelos historiadores Carlos Demasi e Jaime Yaffé; “Huellas de las dictaduras en el Cono Sur: construcción de identidad/es en hijos de uruguayos apropiados y posteriormente localizados”, da psicóloga Sonia Mosquera; “Están en algún sitio: El proceso de elaboración del duelo en familiares de desaparecidos durante el terrorismo de estado en Uruguay”, de Pamela Otero; “Mortos e desaparecidos políticos: reparação ou impunidade?”, de Janaína Teles; “Botín de guerra”, de Julio Nosiglia; “Niños desaparecidos. Jóvenes localizados (1975-2015)”, de Abuelas de Plaza de Mayo, entre outras pesquisas que serão citadas no decorrer desta dissertação.

Nossas fontes principais serão os materiais fonográficos, ou seja, as canções. Elas são oriundas de diferentes artistas e gêneros musicais (folclore, rock, candombe, murga) produzidas e/ou difundidas dentro do recorte temporal anunciado, ou ainda, produzidas após o período pré-

estabelecido, mas que abordam o mesmo. Como critério de escolha, tais canções foram previamente investigadas. Todas manifestam em seu conteúdo, de forma direta ou indireta, o tema das pessoas desaparecidas. Nessa perspectiva, para a execução dessa proposta é essencial, mediante leitura crítica, o diálogo e cruzamento do material fonográfico (Long Plays (LPs), fitas K7, arquivos MP3, arquivos MP4) com outros tipos de fonte. Por isso, de maneira indireta, também utilizaremos material de imprensa, como as revistas Nueva Viola e Canto Popular, Tanto Nueva Viola, de direção editorial de Elbio Rodríguez Barilari, quanto Canto Popular, de direção editorial de Nelson Caula, são revistas importantes no cenário uruguaio daquele momento, especialmente por trazerem amplas matérias sobre cultura e música, entrevistas com artistas, notícias sobre discos e shows, entre outras informações. Compreendemos que cada tipo de fonte necessita de um cuidado teórico metodológico específico, o que pretendemos demonstrar no transcorrer desta introdução.

Mesmo que os documentos sobre a repressão e os materiais da imprensa não sejam nossas fontes principais, acreditamos que a análise desses tipos de fonte necessita de alguns apontamentos específicos. Nesta pesquisa coincidimos com Tania Regina de Luca (2005) para a análise da imprensa como fonte. A autora destaca que as pesquisas com fontes periódicas devem levar em conta que “o conteúdo em si não pode ser dissociado do lugar ocupado pela publicação na história da imprensa” (2005, p. 139) e que, mesmo que o pesquisador separe para análise um material muito restrito, precisa relacioná-lo com seu contexto sociocultural específico, não o percebendo como um objeto único e isolado. Em relação aos documentos sobre a repressão, apoiamo-nos nas contribuições de Ludmila Catela e Elizabeth Jelin (2002), que defendem que os documentos elaborados pela própria repressão adquirem com o passar do tempo um sentido oposto ao do momento de sua produção, ou seja, deixaram de servir como material administrativo corrente da ditadura para fazer parte do universo da pesquisa científica e auxiliando, entre outros fins, na produção de sentidos sobre as ações e consequências das ditaduras de Segurança Nacional (p. 214). As autoras denominam de “empreendedores da memória” as pessoas que tornam público esse tipo de documentação, contrapondo-se ao esquecimento induzido e fortalecendo as políticas de memória, que visam recuperar informações e reparar injustiças para resolução de casos individuais, expondo os crimes cometidos e abrindo espaço para a possibilidade da ação da justiça, como ocorreu, com certas restrições, no Uruguai. (CATELA; JELIN, 2002, p. 9). Neste sentido, podemos associar a ação de certos músicos que se expressaram, após o fim da ditadura, como próxima a essa noção de “empreendedores de memória” (um exemplo concreto é o da murga Falta y Resto).

Observamos que há algumas décadas a abordagem de canções como fontes para o estudo de temas históricos vem tomando proporções cada vez maiores. Em primeiro lugar destacamos que utilizamos o conceito de canção de Mariana Villaça, como um conjunto de harmonias, timbres, ritmos, melodias e suas respectivas letras. Não sendo possível definir como “canção” uma música sem letra, ao contrário, quando utilizamos a palavra “música”, essa pode estar associada tanto a um som somente instrumental quanto à junção entre música e letra (VILLAÇA, 1999, p. 330). São diversos os/as historiadores/as, cientistas sociais e filósofos/as, por exemplo, que exploraram a relação entre Música e História de maneira satisfatória e bastante abrangente, é o caso de, entre outros, Eric Hobsbawm, Tânia da Costa Garcia, Mariana Villaça, Milita Alfaro, Marcos Napolitano, José Barata Moura, José Geraldo Vinci de Moraes, José D’Assunção Barros, Adalberto Paranhos, Juan Pablo González, José Ramos Tinhorão e Arnaldo Contier. Esses estudos, cada um à sua maneira e com distintos focos temáticos, demonstraram como a produção musical pode ser um profícuo instrumento de trabalho para a História pois, entre outros fatores, através dela podemos perceber representações, vestígios e elementos importantes de determinada realidade histórica do passado. A música está diretamente relacionada à realidade material na qual faz parte, do meio e das condições materiais existentes, ou seja, é parte integrante da história (MOURA, 1977, p. 64) e, por isso, se torna mais uma fonte importante no universo historiográfico.

Os estudos sobre cultura e cultura popular são inúmeros e muito diversos, pois já há algumas décadas ganharam um espaço significativo no âmbito historiográfico. Historiadores já consagrados como Peter Burke e Edward Thompson, por exemplo, desenvolveram trabalhos extensos sobre a Cultura e seus usos e significados. Todavia, a tarefa de chegar em um significado estático sobre cultura gera algumas dificuldades. Em primeiro lugar gostaríamos de destacar que faremos o uso da palavra para definir as produções artísticas de maneira geral, e, em especial, à produção fonográfica que será analisada nesta pesquisa, não fazendo o uso da cultura em seu sentido mais amplo. Como destaca Raymond Williams: “Usamos a palavra cultura nesses dois sentidos: para designar todo um modo de vida - os significados comuns -; e para designar as artes e o aprendizado - os processos especiais de descoberta e esforço criativo” (WILLIAMS, 2015, p. 5). Para esta pesquisa iremos nos deter, portanto, na segunda definição destacada pelo autor.

Também é digna de destaque a noção de Cultura de Peter Burke, quem destaca que nas últimas décadas os historiadores passaram a adotar a explicação de Cultura elaborada pela Antropologia, onde o termo revela uma ampla gama de elementos, como: crenças, leis, conhecimentos, arte e “outras aptidões e hábitos adquiridos pelo homem como membro da

sociedade”. Além disso, o termo “Cultura Popular”, segundo o autor, deve ser utilizado mantendo a distinção entre o que é popular e o que é da elite, porém, sem restringir-se a essa noção binária, levando em conta que o conceito deve ser usado no plural, por se tratar de diversas culturas populares, com características que variam entre o urbano, rural, masculino, feminino, entre outras. (BURKE, 2008, p. 40-43). Afinado com essa discussão, está a contribuição de Williams sobre uma “cultura comum”, onde deixamos de lado a noção de uma “alta cultura” e outra, relacionada às classes populares, de “baixa cultura”. Assim, podemos interpretar a cultura como algo comum a todas as pessoas:

A cultura é algo comum a todos: este é o fato primordial. Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. A formação de uma sociedade é a descoberta de significados e direções comuns, e seu desenvolvimento se dá no debate ativo e no seu aperfeiçoamento, sob a pressão da experiência, do contato e das invenções, inscrevendo-se na própria terra (WILLIAMS, 2015, p. 5).

Já destacados alguns pontos relacionados à cultura, acreditamos que a chamada “música popular” na América Latina também possui algumas nuances que devem ser observadas. No Uruguai, por exemplo, reconhecemos a importância da produção musical e a contribuição de diversos artistas, desde o início dos anos 1960, na conformação e consolidação da tradição do canto popular uruguaio e, também, latino-americano. Embora tenham como base uma identidade regional, os artistas uruguaios, desde o início da década de 1960, desenvolvem, simultaneamente e como elemento chave, a identidade continental, justificada pelo contexto em que a América Latina estava submersa, conformando com artistas de outros países, no decorrer da década de 60 e 70, o movimento da *nueva canción latinoamericana* (GOMES, 2015). Os estudos em música popular, especialmente na América Latina abordam problemáticas específicas dos latino-americanos, e ainda: “se incorporou às práticas locais, gerando influências, cruzamentos e hibridismos de natureza e alcance distintos” (GONZÁLEZ, 2016, p. 20). Juan González também evidencia algo interessante, somente a partir do século XX que a musicologia histórica começa a abordar com mais veemência a América Latina, deixando um pouco de lado a tradição de estudos europeus como foco central. Isso também colabora para que percebamos a transdisciplinarização da musicologia (aí a agência da História nesses estudos), pois são diversas as disciplinas que dialogam entre si nos estudos sobre Música Popular.

O conceito de Canção Popular, ou Canto Popular, merece a atenção necessária; por isso, pretendemos trilhar nesta pesquisa um caminho seguro para sua definição. Por enquanto, apontaremos autores que se preocuparam em falar sobre o Cantor Popular de maneira mais

específica ao Uruguai. É o caso, por exemplo, de Hamid Nazabay, quem irá começar sua definição de canto popular como a *“arte y acto de cantar lo perteneciente y peculiar del pueblo, y que este considera como propio, tradicional y procedente de sí”*. (NAZABAY, 2013, p. 28). Um ponto de partida interessante talvez seja pensarmos que a Cultura Popular e, especialmente, o Canto Popular, é uma arte feita pelo povo e para o povo, daí a pertinência da noção já destacada de Williams sobre a cultura ser algo comum. O canto popular recebe esta definição justamente por estar relacionado a um modo de expressão das situações enfrentadas pelas pessoas “comuns”; um canto que versa sobre fatos cotidianos e que faz com que as pessoas se identifiquem coletivamente com o conteúdo presente nele.

Ressaltamos ainda o caráter da canção como processo, e não como um simples objeto. Por mais que nas pesquisas históricas tenhamos que delimitar objetos de análise, como neste caso temos as próprias canções, alguns pesquisadores destacam a importância em, mesmo tendo recortes estabelecidos, não perder a visão do todo, do conjunto contextual que está por trás de cada canção. Phillip Tagg ressalta que “saber sobre música” é também desenvolver um discurso em torno dela, e fazer com que este discurso seja metatextual, onde deve-se “saber como relacionar ou conotar a música com a cultura e sociedade que a produz e condiciona sua prática e consumo” (TAGG, 2003, p. 10). A partir dessa análise, González destaca a categoria de canção como processo:

A canção popular, então, concebida como um conjunto de textos, se desencadeará no tempo e no espaço, em uma caminhada em que cada passo que dá e cada espaço que habita oferecem uma porta de acesso para um mundo polimórfico e resvaladiço. Desta perspectiva, a canção apresenta-se mais como um processo do que como um produto. Seria o processo-canção o que gera a multidimensionalidade textual que desafia suas abordagens em separado. (GONZÁLEZ, 2016, p. 120).

Nessa perspectiva, destacamos enfim, o modelo proposto por Liliana Casanella de “competência comunicativa”, apontado por Juan González. A partir desse modelo podemos estabelecer parâmetros importantes para a análise das canções que, segundo o autor, nos permite construir um olhar interdisciplinar. São eles os seguintes aspectos:

Contexto - onde e quando; participantes - quem e para quem; finalidades - para quê; atos - temas abordados; tons - como: irônico, solene, jocoso; instrumentos - de que maneira; normas - crenças e códigos performativos; e gênero - tipo de discurso. (GONZÁLEZ, 2016, p. 119).

Em sintonia, Marcos Napolitano evidencia que a música como documento deve ser percebida, assim como outras fontes históricas, “em suas estruturas internas de linguagem e seus mecanismos de representação da realidade”. (NAPOLITANO, 2005, p. 236). De acordo com o autor, o pesquisador deve evitar utilizar uma visão objetivista da fonte musical (aquela

que acredita que a música por si só transmite literalmente a realidade); por outro lado, deve também evitar uma percepção “subjetivista” (na qual a “ilusão de subjetividade” que pode encobrir a análise que considera o contexto histórico). (2005, p. 237). Assim, no momento de análise das fontes musicais, em consonância com outras informações, algumas perguntas se tornam pertinentes para esquematizar a investigação, tais como: Qual a relação da canção com o contexto histórico estudado? Qual o seu tema geral? Quais as referências a acontecimentos específicos? Quem fala e para quem fala? Existem figuras de linguagem? Existe intertextualidade com outros textos, poemas, discursos? Qual pode ser o objetivo final dessa canção? Existem informações sobre a instrumentalização dessa canção e como ela nos ajuda a compreender a mensagem do texto? Qual a trajetória dessa canção (quando e onde foi produzida, se foi censurada, se teve difusão em outros países, se ainda permanece vigente, etc.)? (NAPOLITANO, 2002).

Para essa análise, deve-se ter em vista a análise global da canção, que não significa que o/a historiador/ra se torne especialista em códigos musicais, mas sim que considere outros aspectos contextuais externos à canção propriamente dita, pois também corroboram para sua investigação. Nesse sentido, é importante que coloquemos especial atenção na tensão entre “evidência” e “representação”. Napolitano entende a primeira como reconhecer, na fonte, um processo ou evento ocorrido anteriormente; já, a segunda, como sua construção social, normalmente mediada por um sujeito, grupo social ou instituição (NAPOLITANO, 2005, p. 240). Essa abordagem está baseada nos pressupostos da Nova História, que, diferente da tradição positivista, compreende as fontes como documentos repletos de representações, intencionalidades e parcialidades. (LE GOFF, 2000). Outros autores também contribuem para esse aporte teórico metodológico, caso de José D’Assunção Barros, quem entende a canção como uma “arte temporalizada”, ou seja, vinculada ao contexto e às condições de sua criação (BARROS, 2019, p. 27), e Geraldo Vinci de Moraes, quem enfatiza que o distanciamento entre a letra e a estrutura da canção deve ser feito com perspectiva analítica, mas sem esquecer que “os elementos da poética concedem caminhos e indícios importantes para compreender não somente a canção, mas também parte da realidade que gira em torno dela”. (MORAES, 2000, p. 215).

As contribuições de Tânia da Costa Garcia colaboram com nossa discussão, pois ela ressalta que a música passa a fazer parte do universo de análise dos(as) historiadores(as) na medida em que “a produção cultural contribui para a reelaboração simbólica das estruturas materiais, reprodução ou transformação do sistema social” (GARCIA, 2021, p. 29). A autora ainda nos ajuda a pensar sobre a riqueza de fontes históricas ao pesquisarmos a música; ela

destaca que não somente a canção em si é uma fonte, mas também um conjunto de materiais híbridos, que circulam em torno da composição, é o caso de materiais impressos (como jornais e revistas). Nessa perspectiva, Garcia cita os LPs como uma fonte privilegiada, já que muitas vezes é composto do álbum com as canções e de um material escrito, com a ficha técnica de produção, os nomes dos artistas, a data e local de gravação. Nesse sentido, a própria capa e contracapa de um álbum pode nos conceder uma complementação da análise através do diálogo com as artes visuais e a imprensa. Segundo a autora, a imprensa e a música popular urbana: “constituem índices identitários das sociedades modernas [...] expressam visões de mundo as mais diversas e mobilizam diferentes tipos de escuta e leitura, constituindo-se em fonte privilegiada para o estudo destas sociedades” (GARCIA, 2021, p. 33-34).

Paul Friedlander também nos concede um caminho de análise interessante ao pensarmos a música como fonte. Por mais que o autor se concentre na análise do Rock, acreditamos que seu esquema de análise possa nos ser útil também para outros gêneros; ele irá destacar cinco principais categorias que podemos utilizar em nossa análise, são elas: a) música; b) letra; c) histórico do artista; d) contexto social; e) atitude. Assim, através dessas categorias, podemos fazer perguntas às nossas fontes, como: qual a instrumentação presente? Como é o arranjo vocal? Quais os principais temas da letra da canção? Há alguma mensagem cultural ou política? Que elementos das performances ao vivo do artista contribuem para análise? (FRIEDLANDER, 2006, p. 15-16). Esses, entre outros questionamentos, podem nos auxiliar na medida em que as canções forem sendo analisadas. Concordamos, ainda, com Zuleide Silveira, sobre sua análise do conceito de Cultura relacionado à concepção materialista da História e o chamado “Marxismo Cultural”, conceito que também colaboram, entre outros: Antonio Gramsci (1968; 2004), Eric Hobsbawm (1990), E.P. Thompson (1998), Raymond Williams (2003) e Francis Mulhern (1999). Nessa direção, a centralidade da pesquisa sobre temas político-culturais se encontra na práxis humana, na produção e reprodução da vida sociocultural, com uma ênfase para a ação transformadora da realidade. Como Silveira destaca, a dimensão cultural não se encontra separada do contexto social, político e econômico de uma sociedade, pelo contrário, ela deve ser entendida dentro desse conjunto de relações, onde a cultura pode representar um “fragmento da realidade” dentro da compreensão da dimensão cultural como um “campo contraditório de disputas e tensões em torno de projetos de sociedades” (SILVEIRA, 2014, p. 12).

As canções, assim como outras formas de expressão cultural (teatro, cinema, literatura), são historicamente provedoras de ampla capacidade de comunicação e mobilização. E ainda, a música pode ultrapassar barreiras geográficas e limites de instrução, alcançando, por exemplo,

peças analfabetas e/ou de classes sociais mais baixas; todos esses fatores podem potencializar a recepção do sentido de uma canção já escrita com o viés político direto. O filósofo e músico português, José Barata Moura, designa que algumas canções são “políticas de intervenção direta”, pois parte do pressuposto de que todas canções são políticas (a partir do momento em que são produtos culturais ou ideológicos e cumprem determinada função social), mas não da mesma forma. Justamente por possuir intrinsecamente esse caráter mobilizador, de alcance popular e de, em alguns casos, transformação social, o canto popular uruguaio foi tido como “perigoso” durante a ditadura, sendo amplamente vigiado e censurado.

O conceito “Canção Política”, de José Barata Moura (1977), é basilar para nossa investigação. Segundo o autor, toda canção pode ser considerada política, ainda que de maneiras distintas, por estar relacionada à consciência social e se constituir como produto cultural e ideológico de sua realidade: “É dentro deste campo da ideologia, do campo das produções da consciência dos homens, que a canção política encontra o seu meio de origem e de intervenção”. (MOURA, 1977, p. 14). No caso desta pesquisa, o meio de origem é o Uruguai ditatorial, analisado sob a perspectiva da intervenção artística-musical, reconhecendo nela elementos que transparecem a complexidade daquela realidade. Relacionado ao papel político da canção, ressaltamos o estudo de Arnaldo Contier, quem destaca o aspecto contestatário das canções desde a Revolução Francesa (1789), embora se perceba com mais vigor no transcurso do século XX, principalmente a partir da Revolução Russa (1917), momento em que “muitos artistas, intelectuais, escritores, compositores postularam a ideia da arte como um fator de transformação política e social” (CONTIER, 1988, p. 110). Podemos lembrar de outro contexto revolucionário em que a canção teve um importante papel, como a Guerra Civil Espanhola, onde as canções, principalmente de origem anarquista, foram centrais no decorrer da luta antifascista. Nesta perspectiva, a canção popular pode evidenciar, em suas entrelinhas, anseios de mudança e manifestações de oposição a determinados regimes políticos.

Por outro lado, podemos ressaltar que as canções, pelo menos a partir do início da História Contemporânea, também foram amplamente utilizadas como uma forma de propagandear ou legitimar regimes de exceção, ditatoriais e até mesmo fascistas. Segundo o historiador Arnaldo Contier: “A música, sob o nazismo, passava a simbolizar a união de todos os grupos sociais (pacto social) (...) visando instaurar uma “nova Alemanha”. Hitler, através do Ministério da Propaganda e da Cultura, procurou consolidar um amplo projeto cultural, tentando transformar a Alemanha no centro da cultura europeia” (CONTIER, 1988, p. 115). Dessa forma, na Alemanha nazista deu-se prioridade de difusão para a chamada Música Clássica, na tentativa de retomar o “romantismo musical”; consolidado nas figuras

emblemáticas de Ludwig Van Beethoven e Richard Wagner, o romantismo tomava o lugar da música moderna e, evidentemente, qualquer obra que fosse considerada um “atentado ao Estado” era proibida e seus compositores punidos.

A partir das contribuições metodológicas apresentadas, pretendemos desenvolver nossa análise. Embora as canções delimitadas para esta pesquisa já tenham sido selecionadas por abordarem especificamente o tema dos desaparecidos políticos uruguaios, acreditamos que cada uma delas possui suas particularidades a serem desvendadas, especialmente sobre o contexto, os tons e as finalidades. Justamente por isso que nossa intenção é relacionar constantemente as canções com o contexto histórico que lhe é seu meio de origem e produção, para assim percebermos como essa dinâmica acontece e como a Música pode ser compreendida como um profícuo instrumento de análise, denúncia e resistência aos acontecimentos que as inspiram. A canção popular no Uruguai, assim como nos demais países da região, possui um amplo poder de comunicação, expressando muitas vezes a violência estabelecida durante a ditadura (e até mesmo antes dela, durante o governo de Pacheco Areco) e o descontentamento do povo em relação ao terror do Estado. Por isso, também, que o cancionista popular uruguaio foi tão perseguido durante os anos ditatoriais. Corroboramos com isso a análise do musicólogo uruguaio Coriún Aharonián:

Es que la canción popular es muy peligrosa, entienden los dirigentes de la dictadura: no sólo comunica consignas de resistencia en entrelíneas que logran eludir los implacables y sádicos mecanismos de censura, sino que, sobretudo, sostiene la esperanza y alimenta en forma permanente, por lo tanto, esa resistencia. Y además, gana terreno constantemente, a pesar de todas las trabas, y a pesar del viejo silencio ominoso de las radios y los canales de televisión (AHARONIÁN, 2007, p. 143).

A canção popular pode ser uma forma de resistência e também de denúncia. Resistência no sentido de que demonstrou que inúmeros músicos, mesmo em um contexto de censura, autocensura e cerceamento de liberdades, continuaram produzindo e, mais do que isso, tinham em perspectiva que o fruto de seu trabalho estivesse relacionado aos acontecimentos concomitantes. Da mesma forma, temos a produção musical como uma das várias formas de denúncia às ditaduras através do universo artístico e cultural, pois, no caso que analisaremos a seguir, iremos perceber que essa denúncia era consciente e fazia parte da totalidade da obra musical e da própria trajetória dos músicos em questão. Consideraremos, portanto, esses músicos como Intelectuais Artistas⁴, pois tinham a preocupação de que sua produção estivesse aliada à denúncia aos crimes da ditadura e, além disso, à necessidade de intervir diretamente na

⁴ Sobre a discussão dos intelectuais na esfera musical também contribui: SILVA, Rogério de Souza. A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown. Tese (Doutorado em Sociologia) PPG-Sociologia/UNICAMP. Campinas, 2012.

realidade em que estavam inseridos. Essa noção de Intelectual Artista foi utilizada por Fabiano Aguiar em sua dissertação de mestrado “*Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron: Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973)*” e faz parte do referencial bibliográfico desta pesquisa. Também é de extrema importância para nossa discussão o arcabouço teórico de Antonio Gramsci que, através de inúmeros estudos sobre os intelectuais orgânicos, destaca que todo ser humano é intelectual, na medida em que são agentes sociais que estão em permanente agência em sua realidade, evidentemente, sobre assuntos relacionados à cultura, a intelectualidade também exerce ação constante.

A noção de Intelectual Artista compreende o artista como um agente social em permanente interação com a sua realidade. Sobre o engajamento nas artes, Jean Paul Sartre destaca que “o escritor é mediador por excelência, e o seu engajamento é a mediação”; segundo o autor, o engajamento é a atuação do poeta através de sua produção (SARTRE, 1994, p. 32). Entendemos que os artistas que estudaremos possuem agência social sobre a realidade, e o seu engajamento político se expressa através das formas de intervenção consciente na realidade, principalmente, através de sua produção musical. O engajamento político desses intelectuais pode ser medido, direta ou indiretamente, a partir de sua atuação e, principalmente, através de suas canções. A contribuição de Gramsci acerca do intelectual orgânico, como já dito, também se faz necessária para nossa análise. Gramsci (1982) destaca que todo ser humano é intelectual, mesmo não desempenhando formalmente este papel dentro da sociedade, pois não é possível excluir completamente a intervenção intelectual de outras atividades desempenhadas; sendo assim, todos podem contribuir “para manter ou para modificar uma concepção de mundo” e “promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1982, p. 7-8). Assim, consideramos os músicos como intelectuais artistas na medida em que cumprem determinado papel social e expressam, através da materialidade da sua produção artística, anseios de parte expressiva de segmentos sociais impactados por determinada realidade política e social.

O exílio foi uma constante durante as ditaduras. Inúmeros opositores políticos foram obrigados a deixar seus países de origem e partir incertamente para um rumo completamente desconhecido. Por outro lado, esses exilados, onde quer que estivessem, passaram a se organizar, inclusive formando redes de denúncia e de solidariedade ao redor do mundo. Além da produção no exílio, evidenciamos a presença dessa denúncia através de composições feitas no país de origem, tanto antes quanto durante e após o período ditatorial, esse último marcado por inúmeras manifestações sociais, políticas e culturais em torno das consignas de memória, verdade e justiça para com os crimes cometidos durante as ditaduras. Devemos lembrar também

que as denúncias e resistências anteriores ao golpe de estado se justificam porque as décadas de 1960 e 1970 foram períodos conturbados em diversos países da América Latina. No Uruguai, durante o governo de Pacheco Areco (1967-1972) e principalmente a partir da declaração do Estado de Guerra (abril de 1972), já são percebidas diversas medidas repressivas. Esse contexto que antecede o golpe militar de junho de 1973, foi expresso no cancionero nacional, desde as produções de bandas de rock que surgiam naquele momento até conjuntos folclóricos já consagrados, que passam a ser censurados, perseguidos e exilados antes mesmo da consolidação do Terrorismo de Estado.

Parte significativa da produção musical que analisaremos foi produzida e difundida no exílio. Por isso, destacamos os trabalhos de Vania Markarian (2000), quem estudou as redes de denúncia e solidariedade estabelecidas a partir do exílio; e de Cardozo e Costa (2006), que aborda as manifestações artísticas produzidas pelos núcleos de exilados uruguaios nos mais diversos países, com atenção especial à atividade dos músicos. Estas últimas autoras destacam que essa experiência histórica “*Trata de instancias en las que el arte se asoció directamente con el compromiso político, momentos privilegiados para visualizar tal asociación*” (2006, p. 437). Em relação ao exílio Denise Rollemberg aponta o mesmo como um fenômeno que pode ser, simultaneamente, individual e coletivo, estando estas duas dimensões intrinsecamente 10 relacionadas (ROLLEMBERG, 2007, p. 3) o que nos leva a considerar a ação dos artistas exilados tanto no processo individual de composição quanto nas formas coletivas de organização e atuação. As reflexões conceituais de Jorge Fernandez (2011) auxiliam na compreensão das vivências dos exilados e as iniciativas que estes assumiram com a dupla conotação de resistir e denunciar. Na dimensão cultural dessas iniciativas percebemos o papel desempenhado por poetas, cantores e músicos, sobretudo através das letras de algumas canções; a partir desses textos, podemos observar que os traços identitários dos uruguaios foram mantidos, independentemente de sua distância geográfica.

Também será importante para nossa análise os conceitos de *inxílio* e *desexílio*. O *inxílio*, termo cunhado pelo escritor uruguaio Diego Perez Pintos⁵, se refere ao fato de que muitas pessoas, mesmo continuando no seu país de origem, não o reconhecem como tal; fazem parte de um grupo de pessoas que precisam estar isoladas, que não se sentem mais à vontade em sua própria casa e que não reconhecem mais seu próprio país, pois guardam na lembrança um lugar diferente, anterior à ditadura. O *inxilado* seria uma pessoa “que sofre o tempo indefinido e congelado do exilado, mas com a peculiaridade de que a mudança não está no distanciamento

⁵ Ver: PERELLI, Carina; RIAL, Juan. De Mitos y Memorias Políticas: La represión, el miedo y después... Montevideo: Banda Oriental, 1986, p. 90.

geográfico e cultural, e sim no irreconhecimento do seu meio social mais imediato” (PADRÓS, 2005, p. 102). O desexílio, neologismo criado por Mario Benedetti, se refere ao momento de retorno dos exilados, suas expectativas e inseguranças diante da realidade de voltar para um passado congelado na memória; se trata de uma tentativa de analisar os estranhamentos e consequências que esse momento causou individual e coletivamente na comunidade de exilados. Esse neologismo é importante para nossa pesquisa pois, entre outros fatores, muitas canções que serão analisadas foram compostas ou difundidas neste cenário⁶. Músicos que ficaram muito tempo no exílio e que puderam retornar ao Uruguai somente no final da ditadura, como é o caso de Alfredo Zitarrosa, do duo Los Olimareños e Daniel Viglietti, por exemplo, tiveram que “recomeçar” suas carreiras e sua própria vida pessoal no país de origem, pois lhes havia sido negado o direito de viver e trabalhar no Uruguai por mais de uma década.

Francisco Falcon (2011), indica que o surgimento da “Nova História Política” propiciou que a historiografia, a partir da década de 1970, começasse a ter como foco de análise esferas de poder em lugares que anteriormente não eram tão valorizados pelos historiadores. Ao destacar o crescimento de análise do espectro político dentro da sociedade e destacar a importância dos estudos de Foucault (1989), Falcon dá pistas que podemos adequar à realidade da ditadura uruguaia. De fato, em relação a esta verificamos a existência de espaços de luta, resistência, controle, punições e denuncia; o cotidiano de uma realidade opressiva, de vigilância e censura se corporifica em micro espaços de embates (mesmo que em condições muito desiguais). Assim, o espaço privado, a prisão, os centros clandestinos de detenção, a sala de tortura, as redações de jornais, os espaços radiofônicos, a clandestinidade, o exílio, certos espaços públicos, as festas populares, as poesias e canções, entre outros, constituem-se como âmbitos de análise da nova história política. Dentro dessa perspectiva, René Rémond (1996, p. 445) aponta que a história política, de alguma maneira, “solda” uma geração, marcando-a das mais variadas formas. A título de exemplo citamos o que ocorreu com o hino uruguaio quando a ditadura obrigou a cantá-lo semanalmente, no interior das instituições de ensino como dever patriótico e cívico. Os secundaristas, os primeiros que foram obrigados, o cantavam em tom quase inaudível, mas levantavam a voz, quase gritando, ao pronunciar a estrofe “*tiranos temblad*” O político se torna uma das expressões da identidade coletiva, podendo marcar fortemente determinada sociedade a partir do desenrolar de seus acontecimentos. Essa contribuição é de extrema importância ao pensarmos o caso das manifestações artísticas e,

⁶ Texto “El desexilio”, de Mario Benedetti, publicado no jornal *El Pais* em 17 de abril de 1983. Disponível em: https://elpais.com/diario/1983/04/18/opinion/419464807_850215.html. Acesso em: 03 abr. 2021.

principalmente, a música como forma de expressão e comunicação político-social em um contexto ditatorial e de transição democrática.

A partir do golpe são aplicadas medidas mais concretas do Terrorismo de Estado que vão ser válidas até os processos de redemocratização na década de 1980. Durante esse período percebemos com mais veemência a vigilância e perseguição à sociedade. Os cancioneiros populares acompanharam essa conjuntura política, econômica e social, muitas vezes colocando a música como um importante instrumento de contestação ao que ocorria. Na medida em que aumentavam as medidas coercitivas e os crimes cometidos pelas ditaduras, se tornavam mais expressivas as denúncias através de canções populares, principalmente compostas no exílio, onde, na ausência da censura, era possível sua difusão. Temos o objetivo de avaliar aqui como esse contexto impactou a vida dos músicos e a própria produção musical uruguaia. Para isso, no transcorrer da pesquisa, apresentaremos o contexto político-econômico-social da ditadura e, simultaneamente, as características que se relacionam com a repressão e censura ao âmbito artístico-musical.

Na compreensão dos elementos conceituais apontados, pretende-se extrapolar a relação que parece imediata e evidente do TDE (a tortura, as prisões massivas e os desaparecimentos); particularmente nos interessam as formas de controle relacionadas ao âmbito sociocultural como: a censura, a imposição da autocensura e da cultura do medo, a perseguição aos considerados “inimigos internos” e a desmobilização da sociedade. Todas essas formas coercitivas produziram restrições e afetaram comportamentos, posturas, padrões de coexistência, exercício da solidariedade, assim como a vida cultural, pública e privada. Para o estudo do conceito de TDE nos apoiaremos nas obras de Eduardo Duhalde (1983) e de Enrique Padrós. No caso deste autor, seu estudo específico sobre o caso uruguaio ressalta a aplicação de variadas formas de controle sobre a sociedade com o intuito de impor uma “cultura do medo”, que, na área cultural, implicou em uma rígida censura, silenciamentos, proibições e ameaças, tanto do ponto de vista concreto como simbólico (PADRÓS, 2005). Esses aspectos compõem a DSN, matriz ideológica que embasou a ditadura – como base doutrinária ancorada na visão ocidental da Guerra Fria e nos interesses dos Estados Unidos – e que aqui será compreendida a partir do estudo de Joseph Comblin (1978).

Acreditamos essencial ainda o diálogo com a História Cultural, para isso, ressaltamos os trabalhos já mencionados de Peter Burke (2008) e de Raymond Williams (1992). A partir deles pretendemos dialogar nos aspectos referentes às subjetividades e singularidades presentes nas letras das canções analisadas, bem como na valorização do significado de cultura e de sua inserção na esfera política. A pesquisa se apoia, também, na História do Tempo Presente,

história do próprio tempo de vida do historiador, segundo Eric Hobsbawm (2013, p. 324), cujos objetos de análise podem ter sua interpretação alterada ao longo do debate historiográfico que se mostra relativamente aberto em função das características deste campo de estudo em particular o seu caráter inconclusivo, fator importante a considerar tanto para compreender os limites da produção historiográfica sobre a ditadura uruguaia, na segunda metade dos anos 80, quanto no reconhecimento das enormes lacunas existentes para o reconhecimento da real dimensão da violência do TDE e dos traumas resultantes. (PADRÓS, 2004, p. 202).

Para a execução desta pesquisa iremos dialogar em relação à ditadura uruguaia, com as obras contextuais de Virginia Martínez (2005), Carlos Demasi (2017), Enrique Padrós (2005), Gerardo Caetano e José Rilla (2001), Aldo Marchesi (2001), A. Veiga Fialho (1979) e o trabalho coletivo de Carlos Demasi, Aldo Marchesi, Vânia Markarian, Alvaro Rico e Jaime Yaffé (2009). A partir delas problematizamos a dinâmica do processo de instalação da ditadura no Uruguai e a posterior transição política, dando ênfase e aprofundamento às questões chave para o desenvolvimento da pesquisa: o funcionamento da censura, a repressão política e as medidas específicas no campo da cultura, o cotidiano de medo e de insegurança refletidos sobre a vida artística, e os mecanismos de resistência e de denúncia encontrados pela oposição artística, para, por exemplo, “burlar” a censura, e as variadas formas de denúncia desde o exílio.

De forma complementar, levamos em conta as contribuições teóricas para a história social da Música Popular Brasileira, de Silvano Fernandes Baia (2011), e de José Ramos Tinhorão (1990), assim como dois trabalhos específicos desenvolvidos por Sílvia Simões (2011) – sobre a produção de Victor Jara –, e de Rafael Hagemeyer (2004) – sobre o cancionero da Guerra Civil espanhola. Da mesma forma, o estudo clássico de Eric Hobsbawm (1990) “A história social do Jazz”, sugere pontos relevantes para relacionarmos a música e a atuação de artistas no seu contexto histórico, no caso em particular, o jazz como música de protesto nos Estados Unidos e na Inglaterra. Embora a nossa proposta não contemple a realização de estudos biográficos dos compositores, pretendemos incorporar trabalhos biográficos ou autobiográficos, como os de Jaime Roos (2017), Daniel Viglietti (2007), Alfredo Zitarrosa (1989), Ruben Rada (2013) e Raúl Castro (2019), o que permitirá obter informações complementares como a trajetória dos músicos, o panorama musical uruguaio e dados sobre a composição de canções e suas características poéticas.

Nossa intenção principal é, portanto, analisar, através das canções e das demais fontes apresentadas, como é expresso o tema dos desaparecidos políticos no cancionero popular uruguaio. Além disso, pretendemos investigar como foi a agência social dos músicos, seu engajamento frente ao cenário ditatorial, a partir da análise de suas canções mas também

observando sua militância enquanto sujeitos políticos inseridos naquele contexto social. Podemos afirmar que uma de nossas principais motivações é demonstrar que a resistência à ditadura uruguaia também se deu por outras esferas que não somente à luta armada e aos movimentos sociais e partidos políticos. Com esta pesquisa pretendemos colaborar com a produção histórica (crescente nas últimas décadas) que verse sobre temas relacionados à resistência ao terrorismo de Estado a partir do âmbito artístico, neste caso, especificamente, à produção fonográfica engajada e ancorada em sua realidade político-social. A luta em torno da verdade e da justiça sobre as pessoas desaparecidas possuem diversas frentes de atuação e, sem dúvida, as canções podem ser inseridas na luta popular em torno destas e de outras consignas referentes à memória da ditadura uruguaia. Nas palavras do murguista Raúl Castro:

Porque el arte cuele por cualquier riconcito o grieta invisible, por los poros de la piedra misma. Se cuele entre los dedos de los torturadores y vuela desde las jaulas del exilio el canto de los pájaros prohibidos. Casetes clandestinos nos traen el mensaje de un paisito llorando, una guitarra negra, borachos con flores y angelitos. Mientras tanto en la tierra de Bartolomé Hidalgo, cantoras y cantores se juntan enfrentando censuras, se hacen cargo de riesgos de otros pájaros que fueron enjaulados o han sido desterrados. Y cantan. Se reúnen y cantan, burlando las tijeras, eludiendo las trampas, detectando explosivos y despertando sueños parados en las ramas del árbol de la patria. (CASTRO, 2019, p. 158).

Uma das formas mais dignas que uruguaios e uruguaias encontraram para resistir ao que estava acontecendo em seu país foi cantar: pegaram um violão e com alguns poucos acordes denunciaram; juntaram-se com um par de companheiros que compartilhavam das mesmas angústias e através de um coro de murga gritavam por liberdade, por justiça pelas pessoas presas, pelos Tupamaros mantidos como reféns; pelas pessoas torturadas ou exiladas; caminhavam pelas ruas de Montevidéu com os tambores *chico*, *piano* e *repique* e, através das batidas em consonância, buscavam pelos desaparecidos, compartilhavam do pranto das mães, das avós desconsoladas que buscavam crianças sequestradas. Humildemente, este trabalho se compromete com a luta coletiva e, através da pesquisa histórica com as ferramentas nesta introdução apresentadas, pretende investigar outras maneiras de continuar sussurrando, falando, escrevendo, tocando ou cantando: *nunca más*.

Para melhor demonstrar como iremos desenvolver nossa pesquisa, a seguir exemplificaremos a dinâmica de cada um dos capítulos presentes nesta dissertação: No primeiro capítulo pretendemos traçar uma análise contextual: iremos analisar a criação e consolidação da ditadura uruguaia, desde o governo de Pacheco Areco, a formulação do golpe de Estado de 1973 e a estruturação da ditadura; especialmente seus principais mecanismos de censura, coerção, silenciamento e repressão à esfera artístico-musical. Simultaneamente, iremos

apresentar os principais instrumentos de resistência por parte dos e das musicistas, pretendemos desenvolver essa análise ancorada no preceito da Música como resistência e os/as artistas como intelectuais engajados naquele contexto.

No segundo capítulo abordaremos o tema do Desaparecimento Político. Iremos desenvolver essa análise com base nos principais mecanismos da ditadura uruguaia que estão relacionados ao crime do desaparecimento de pessoas, assim como com a colaboração entre as ditaduras, através das redes de repressão, para que fosse possível o sequestro de uruguaios e uruguaios para além das fronteiras nacionais. Pretendemos traçar a investigação do segundo capítulo ancorada em casos específicos de pessoas uruguaias desaparecidas e em como esses casos apareceram no cancionero popular. Por fim, neste capítulo faremos a análise e contextualização das canções que versam sobre o tema das pessoas desaparecidas, como as seguintes: Otra voz canta (Daniel Viglietti e Circe Maia); Canción sin nombre (Larbanois & Carrero); María Pilar (Teresa Parodi e Alfredo Zitarrosa); Aquello (Jaime Roos); Te abracé en la noche (Fernando Cabrera); Visitas (Ruben Oliveira); Raúl (Inés Saavedra); Para una tumba sin nombre (Walter Bordoni); El robo (Laura Canoura); Tanto frío (Mauricio Ubal); Cualquier día (Daniel Magnone); A contra reloj (Ismael Collazo); En tiempos de mala magia (La Tabaré); Verás verás (Jorge Bonaldi).

No terceiro e último capítulo iremos abordar especificamente o tema das crianças desaparecidas. Nossa intenção é expor a questão do sequestro, desaparecimento e situação de “botim de guerra” enfrentada por diversas crianças uruguaias. Neste capítulo pretendemos contextualizar o desaparecimento de crianças no Cone Sul, com base em uma análise mais ampla, tendo em vista que a maioria das crianças uruguaias foram sequestradas fora do país, por exemplo. Assim como no segundo capítulo, neste iremos buscar no cancionero popular como a situação das crianças sequestradas e desaparecidas são expressas. Por fim, também faremos a análise e contextualização das canções encontradas que abordam o tema das crianças desaparecidas, como, por exemplo, as que seguem: Angelitos (José Carbajal); Despedida 89´ (Falta y Resto); Mariana (Falta y Resto); Despedida del Gran Tuleque (Jaime Roos e Mauricio Rosencof); El niño va con todos (Anibal Sampayo); Golpe Bajo (Laura Cabezudo).

2. A DITADURA URUGUAIA, O EXÍLIO E AS RESISTÊNCIAS SONORAS

2. 1. O PACHECATO E O COMEÇO DE UMA LONGA REPRESSÃO

Jorge Pacheco Areco (1920-1998) chegou ao poder no Uruguai em 1966, como vice-presidente. A chapa do Partido Colorado, vencedora naquelas eleições, tinha como presidente o General Oscar Gestido (que faleceu um ano depois), e como vice-presidente Pacheco Areco, que assumiu a presidência da República Oriental do Uruguai em 6 de dezembro de 1967. Essa eleição foi marcada pelo retorno do sistema presidencialista, que havia sido substituído anos antes por um sistema de colegiado; sobre esse momento, A. Veiga Fialho destaca que: “A era dos maiores poderes políticos concedidos a um homem por um texto constitucional, em toda a história do país, transformou-se na era da derrocada da institucionalidade” (FIALHO, 1979, p. 35). O autor faz esta consideração por Pacheco Areco ser considerado um presidente sem coerência ideológica e política, principalmente por, durante seu mandato, ter se aliado tanto com as oligarquias internas quanto com grandes empresários e as Forças Armadas (uma das maiores beneficiadas durante seu governo). Podemos considerar que a afirmação de Fialho pode ser rebatida por percebermos que as alianças políticas de Pacheco demonstram claramente seu posicionamento ideológico, alinhado ao grande capital, as Forças Armadas e a burguesia uruguaia; isso fica evidente, pouco tempo depois, com as tomadas de decisões do presidente, visando ao cerceamento de liberdades, ao apoio aos grandes empresários e militares.

A partir de 1968 houve o retorno das chamadas *Medidas Prontas de Seguridad* (MPS), que, para além dos textos constitucionais, davam “carta branca” ao presidente para intervir autoritariamente em praticamente todas esferas sociais. Dessa forma, muitas medidas coercitivas contra a população uruguaia, aplicadas anos depois durante a ditadura, já estavam sendo elaboradas nesse momento. Assim como na gestão de Oscar Gestido, Pacheco Areco continuou com uma política catastrófica para a classe trabalhadora, no âmbito econômico congelou salários e preços, aumentou a passos largos a dívida externa, a dívida externa chegou a atingir 100% nos sete primeiros meses de governo, assim como a queda do salário de trabalhadores atingiu 32% enquanto os benefícios patronais atingiram 62% de aumento (FIALHO, p. 35, 1979). Segundo Enrique Padrós, as MPS foram utilizadas largamente durante o governo de Areco, principalmente na tentativa de tentar conter as mobilizações populares, aguardadas devido a esta situação político-econômica: “As MPS se tornaram condição

imprescindível para impor uma política econômica onde o congelamento salarial foi peça-chave e para impedir a reação do movimento operário” (PADRÓS, 2005, p. 273).

Junto a estas medidas de desmonte econômico, houve as medidas repressivas contra a população. Marco Antônio Villalobos destaca que nos primeiros meses de governo, Pacheco Areco decretou a ilegalidade de grupos políticos de esquerda, como o Partido Socialista, a *Federación Anarquista Uruguaya* (FAU), o *Movimiento Revolucionário Oriental*, o *Movimiento de Acción Popular Uruguaya* e o *Movimiento de Izquierda Revolucionária*; assim como fechou periódicos independentes, como é o caso de *El Sol* e *Epoca* (VILLALOBOS, 2006, p. 55). A esfera cultural também não tardou a sofrer represálias do Pachecato, o canto popular foi perseguido e censurado desde o final da década de 1960. Os músicos que coincidem temporalmente com o período citado aqui fazem parte da geração de “projeção folclórica”, atuante desde meados de 1962. Essa geração tem a característica de ter como membros músicos e musicistas mais jovens se comparados aos que atuavam desde a década de 1940, por exemplo:

En la década del 60 surgieron en Uruguay algunos músicos que, sin conocerse, estaban en una búsqueda similar: un repertorio propio, con identidad propia, que reflejara las vivencias del mundo que los rodeaba. En momentos en los que el folclore argentino impulsado por los grandes sellos internacionales acaparaba los medios de comunicación, la intención de separarse y ofrecer una alternativa local los hermanaba. Entre sus principales exponentes encontramos a Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Los Olimareños y unos años más adelante a José Carbajal “El Sabalero” y Numa Moraes entre otros. Influenciados por algunos colegas de generaciones anteriores como Anselmo Grau, Aníbal Sampayo, Osiris Rodríguez Castillos o Amalia de la Vega, éstos músicos lograron llegar en forma masiva al público uruguayo⁷.

Os primeiros artistas desta geração que conseguiram gravar e lançar suas canções foram o duo Los Olimareños, de Braulio López e José Luis “Pepe” Guerra; o disco “Los Olimareños” (1963, Antar) é considerado um dos primeiros materiais fonográficos da geração dos 60. Em seguida, houve o lançamento do cantor e guitarrista Daniel Viglietti, com o disco “Canciones folklóricas y 6 impresiones para canto y guitarra” (1963, Antar), seguido pelo cantor e guitarrista Alfredo Zitarrosa, com o EP “El canto de Zitarrosa” (1965, Tonal, EP), e pelo cantor e guitarrista José Carbajal, com o disco “Canto popular” (1969, Orfeo), entre outros de mesma importância⁸. Sobre essa nova geração do Canto Popular, Patricia Inostroza destaca que:

⁷ Texto faz parte da pesquisa “Historia de la música popular uruguaya”, todos os textos, assim como os materiais digitalizados encontram-se disponíveis no site:

<https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/movimiento/identidad-en-la-generacion-de-los-60-cantantes-de-proyeccion-folclorica/>. Acesso em: 14 jun. 2022.

⁸ Santiago Chalar (1963), Marcos Velázquez (1965), Roberto Darvin (1967), Yamandú Palacios (1968), Pancho Viera (1968), Washington Carrasco (1968), Víctor Manuel Pedemonte (1968), Gastón Ciarlo “Dino” (1968),

(...) Fiduciario de la poesía popular ancestral, y que conforman una especie de movimiento, sin llegar a serlo desde lo institucional como sucedió con el Nuevo Cancionero en la Argentina o la Nueva Canción Chilena en Chile, pero que da cuenta de un mismo interés y sentimiento respecto a la función creadora y ejecutante del cantar, que a la vez significará un modo de expresión que aglutinará a América Latina desde el arte musical constituyendo una especie de frente continental que se pondrá al servicio de los vientos revolucionarios que se perciben en la región. (INOSTROZA, 2016, p. 135).

Na medida em que estes músicos se tornaram conhecidos, fazendo com que a mensagem de suas canções, normalmente repletas de consignas e reivindicações populares, fossem ouvidas e apreciadas pelo público uruguaio, o governo não tardou a estabelecer “limites” para a difusão das canções e mecanismos de perseguição que dificultasse ao máximo a atuação destes artistas. Isso se deu, principalmente, através da aplicação quase ininterrupta das MPS. José Carbajal, por exemplo, teve sua obra censurada desde 1969, fato que fez com o que o artista fosse preso neste mesmo ano e, logo após, fosse um dos primeiros músicos a partir para o exílio na Europa, de onde retornou somente no final da ditadura, em 1984. A repressão à esfera artística, assim como nos demais setores da sociedade, cresce na medida em que transcorre o governo de Pacheco Areco, se intensificando no próximo governo, até atingir mecanismos drásticos a partir do golpe de Estado de 1973; questões que iremos observar no transcorrer deste capítulo.

Uma das ações policiais mais simbólicas no governo de Areco foi o assassinato do estudante universitário, de 29 anos, Líber Walter Arce Risotto, no dia 14 de agosto de 1968. O caso de Líber Arce é considerado o primeiro assassinato de um estudante com responsabilidade dos agentes do Estado, neste caso da polícia de Montevideú. Sobre este caso, o projeto “Sitios de memoria Uruguay” destaca que:

Líber tenía 29 años, era feriante, estudiaba en la Facultad de Odontología y militaba en la Unión de Juventudes Comunistas. El 12 de agosto de 1968 participaba junto a cientos de estudiantes universitarios en una manifestación pública y pacífica en el centro de Montevideo contra la implantación de Medidas Prontas de Seguridad. En un vehículo de la Seccional 9 de Policía llega un grupo de policías con el oficial Enrique Tegiacchi, este empieza a disparar su arma contra la multitud. Líber es herido gravemente, sus compañeros lo asisten y lo trasladan al Hospital de Clínicas, allí se lo interviene quirúrgicamente pero no es posible evitar su muerte por hemorragia. El 14 de agosto su sepelio fue acompañado por una multitud, desde entonces ese día es recordado como el Día de los Mártires Estudiantiles.

Héctor Numa Moraes (1969), Tabaré Etcheverry (1969), Teresita Minetti (1969), Vera Sienra (1969), Rubén Rada (1969). (NAZABAY, 2013, p. 191).

Liber Arce fue el primero de una larga lista de jóvenes asesinados, perseguidos y encarcelados por enfrentar el autoritarismo⁹.

O assassinato do estudante gerou um clamor popular e virou um marco na luta do movimento estudantil, fato evidenciado no cortejo que acompanhou o funeral do estudante, acompanhado por milhares de uruguaios e uruguaias. Nas filmagens dessa ocasião, vemos cartazes como: "*Silencio. No caíste en vano Liber*"; "*Ha muerto Liber Arce*"; "*Nos asesinaron un compañero*"; "*Liber Arce asesinado por la dictadura*"; "*Liber Arce ha muerto. Gobierno asesino. Que renuncien los responsables*"¹⁰. Este caso serve de exemplo para percebermos a gestação do terror de Estado presente no governo de Pacheco Areco, como destaca Hugo Cores, através das MPS, Areco fez com que fosse estabelecida uma “pré-ditadura”, com sinais claros da repressão que se instaurou no país, marcada pelo fortalecimento do setor autoritário das Forças Armadas e pela concentração no poder Executivo:

Las MPS le permitieron a Pacheco: 1— Reprimir al movimiento obrero y popular en especial a sus sectores más movilizadas, persiguiendo a sus militantes, clausurando sus locales e ilegalizando temporariamente sus organizaciones (CNT, AEBU, entre otras). [...] 2— Concentrar el poder en el Ejecutivo, neutralizando al Parlamento y al Poder Judicial. [...] 3— La concentración de poder le permitió al gobierno realizar un corte tajante en la distribución del ingreso en favor de los capitalistas, que bien anticipadamente se apresuraron a reconocerlo, tal como veremos inmediatamente. 4- Las MPS también dieron los instrumentos políticos para resolver en favor del sector conservador y autoritario la crisis interna del P. Colorado. [...] 5— Y finalmente las MPS abrieron el camino para cohesionar en torno al Presidente a la plana mayor de la administración y de las FF.AA. a través de destituciones o remociones de jefes “legalistas” y el ascenso y nombramiento de cuadros dóciles y a menudo entusiastas ejecutores del nuevo autoritarismo. (CORES, 1997, p. 140).

Concomitantemente a essas medidas, nascia no Uruguai, especialmente em Montevideu, uma das maiores organizações da esquerda guerrilheira, o Movimento de Libertação Nacional (MLN) - Tupamaros. O movimento, com a proposta da luta armada, surge a partir do exemplo da Revolução Cubana (1959); com característica de união dos trabalhadores da cidade com trabalhadores rurais, especialmente os que trabalhavam nas canas-de-açúcar e reivindicavam uma justa distribuição de terras. MLN, além da influência cubana, surge a partir das próprias demandas de radicalização internas, em um contexto de ampla repressão estatal,

⁹ Informações retiradas do material que está digitalizado pelo projeto coletivo “Sitios de memoria Uruguay”. Disponível em: <https://sitiosdememoria.uy/arce-risotto-liber-walter>. Acesso em: 21 jun. 2022.

¹⁰ O vídeo completo: “Funeral del estudiante uruguayo Liber Arce en Montevideo 1968”, assim como o texto com as informações citadas podem ser encontrados no site: <https://difilm-argentina.com/difilm/detalle.php?b=N1FDcFp2VEFWWkNQVXNCdEIQK3gzUT09&q=6083>. Acesso em: 21 jun. 2022.

justamente por isso a intenção da luta armada tenha parecido a mais viável naquele momento, tendo em vista que muitas ações pacíficas (sem êxito) já tinham sido feitas pela população descontente com o governo de Areco e com a utilização massiva das MPS. Porém, é importante deixarmos claro que existiam, naquele momento, outras vertentes da esquerda uruguaia que também continuaram atuando através de formas pacíficas e não compactuavam com a luta armada, como é o caso de alguns partidos de esquerda, do movimento estudantil e também de organizações da classe trabalhadora. Sobre a decisão de alguns grupos da esquerda de radicalizarem sua militância para a luta armada, Padrós evidencia que:

Na dinâmica infernal da guerra interna, a guerrilha entendia que, diante da espiral de violência do establishment para defender os interesses dos setores dominantes em uma conjuntura de arrocho profundo, as formas de resistência e de luta tradicionais eram insuficientes; ou seja, os caminhos legais do protesto social eram inúteis (PADRÓS, 2005, p. 289-190).

O surgimento dos Tupamaros teve seu ponto de partida em meados de 1963, com a atuação do militante Raúl Sendic¹¹ (posteriormente a primeira liderança da organização); junto com a *Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas* (UTAA), Sendic marchou diversas vezes a Montevideú para reclamar a situação desses trabalhadores rurais e exigir terras de latifúndios ao Norte que estavam em desuso, para expropriação. A atuação do MLN, que em realidade foi formado a partir do entendimento de que com o aumento da repressão, a via pacífica de luta popular já não era mais eficaz, foi significativa desde o final da década de 1960, principalmente na capital montevideana. Entre algumas das operações realizadas pelo grupo, estavam os sequestros de pessoas consideradas importantes no cenário político e econômico, como embaixadores, empresários, funcionários do governo e diplomatas. Um dos sequestros mais simbólicos talvez tenha sido o de Dan Mitrione, agente secreto estadunidense e um dos principais “instrutores” de práticas de tortura contra opositores. O caso de Mitrione também foi um dos principais em que ficou evidente a colaboração entre a CIA (*Central Intelligence Agency*) e os órgãos repressivos das ditaduras da América Latina¹².

Em dezembro de 1967, foi difundido o primeiro documento assinado pelo MLN, que enfatizava: “*La única vía para la liberación nacional y la revolución socialista será la lucha*

¹¹ Raúl Sendic Antonaccio (1925-1989) foi um advogado, membro do Partido Socialista do Uruguai, até 1962, depois ficou conhecido por ser um dos fundadores dos Tupamaros (era o líder na primeira fase do grupo, conhecida como “Robin Hood”). Assim como outros oito membros Tupamaros, foi preso em 1972, tratado como refém e mantido em calabouço pela ditadura, sendo liberado apenas em 1985. Veio a falecer no ano de 1989 devido aos traumas sofridos durante a prisão.

¹² A história de vida e da morte de Dan Mitrione durante o sequestro pelos Tupamaros, foi relatada no livro do jornalista estadunidense A.J. Langguth: “A face oculta do terror”, de 1978. O filme de 1975, “Estado de sítio”, do diretor Costa Gavras, também tem a intenção de representar essa história.

armada (...) La lucha armada en nuestro país es no sólo posible en el Uruguay, sino imprescindible: única forma de hacer la revolución” (CORES, 1997). A partir do surgimento dos Tupamaros no cenário político uruguaio, percebemos, então, uma mudança na atuação de parte da esquerda. Evidentemente que partidos e organizações político-sindicais já consolidadas, como o *Partido Comunista Uruguayo* (PCU), a *Convención Nacional de Trabajadores* (CNT), a *Federación Anarquista Uruguaya* (FAU), entre outros, seguiram atuando, embora a via pacífica e constitucional de militância e atuação política não fosse mais a única vertente de ação contra a violência estatal naquele momento.

O MLN, assim como outras organizações e partidos de esquerda, sofreram duras represálias, que começaram durante o governo de Pacheco Areco e permaneceram até o final da ditadura, em 1985. Um exemplo disso foi o cárcere contínuo que os dirigentes Tupamaros foram submetidos, na condição de reféns. Nove tupamaros foram presos no ano de 1972: Adolfo Wasem, Raúl Sendic, Jorge Manera, Julio Marenales, José Mujica, Jorge Zabalaza, Henry Engler, Maurício Rosencof e Eleutério Fernández Huidobro. A maioria deles já havia sido presa algumas vezes antes disso, sofreram torturas e outros maus-tratos nos governos anteriores à ditadura; porém, essa prisão possuía um novo aperfeiçoamento do terror: todos esses seres humanos foram mantidos como reféns em calabouços da ditadura, por quase 12 anos. Separados em grupos de três, eram levados para diversos quartéis e prisões uruguaias. Cada um era colocado em calabouço de menos de 2 metros; sozinhos, incomunicáveis, proibidos de conversar entre si e com terceiros, proibidos de até mesmo ouvir conversas, de ter em suas celas objetos. Os tupamaros sofreram uma das formas mais inimagináveis do terrorismo de Estado:

Tentar encontrar causas racionais na conduta animalesca dos comandos militares que assolaram o Uruguai é descomunal e impossível (...) Fomos detidos em 1972. Nesse momento, as condições não eram as mais favoráveis para que nos assassinarem, apesar de terem tentado. Depois, a única alternativa que sobrou foi a de tentar nos deixar loucos; se empenharam cuidadosamente para que isso acontecesse (...) o coronel encarregado da operação havia dito: “Já que não conseguimos matá-los quando caíram, vamos deixá-los loucos”. Isso firmaria os embates que se iniciavam naquele momento. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020, p. 12-13-18).

A repressão e cerceamento de liberdades andavam a passos largos durante o governo de Areco. Nas eleições presidenciais de 1971, surge uma nova alternativa para enfrentar os governos de direita que eram a situação: se formou uma frente de diversas forças da esquerda uruguaia: a *Frente Amplio* (FA). Entre os integrantes da FA, estavam democratas cristãos, comunistas, socialistas e outros militantes da esquerda independente, todos eles com o objetivo comum de derrotar as forças do imperialismo e da oligarquia. Por outro lado, em uma eleição

repleta de fraudes, mais uma vez saiu vitorioso um representante dos interesses do capital, o ruralista Juan María Bordaberry, que, na realidade, foi um sinal claro de continuidade do governo de Pacheco Areco. Além das características de permanência político-partidária, o governo de Bordaberry foi além e, em pouco menos de dois meses de governo, estabelece o “estado de guerra interno”, sendo retirados direitos individuais, o direito de reunião e a inviabilidade de domicílios; este foi o início do sinal de que Bordaberry apoiaria e faria parte do golpe organizado pelas Forças Armadas e da elite capitalista uruguaia. Nesse momento, as Forças Armadas já tinham total liberdade para agir nas ruas, invadir propriedades e prender qualquer cidadão, o Uruguai se transformava em um grande quartel a céu aberto. No dia 27 de junho de 1973, um comunicado presidencial emitia a nota de que o congresso havia sido fechado; sob a desculpa de que “a subversão continuava agindo no país” (FIALHO, 1979, p. 38-39). Dessa forma, o golpe de Estado se concretizou e isso foi apenas o prelúdio do que estava por vir.

2.2. A CONSOLIDAÇÃO DA DITADURA E A PRÁTICA DOS DESAPARECIMENTOS

A lógica repressiva que se estabeleceu no Uruguai tem relação com as premissas do estabelecimento do Terrorismo de Estado (TDE) como instrumento de aplicação da Doutrina de Segurança Nacional (DSN). O terror de Estado, legitimado através da DSN, conteve algumas características gerais, como, por exemplo: repressão anônima, clandestina e onipresente, pedagogia do medo, eliminação total dos “inimigos internos”, violência irradiada preventiva e retroativa, manutenção do Estado de exceção, políticas de controle, racionalidade burocrática, interrogatórios e o uso da tortura como política de Estado. Junto a esses aspectos gerais, podemos destacar algumas peculiaridades do caso uruguaio:

La "guerra" en Uruguay no tuvo la espectacularidad de la Casa de Gobierno bombardeada por Pinochet en Chile, ni el genocidio cometido por las juntas militares en Argentina con miles de desaparecidos. Pero se caracterizó por una sofisticación sin par. Fue una represión callada, progresiva en su gradación, "dosificada", perfectamente selectiva hasta llegar a un control perfecto y total de la población. Logró clasificar a los tres millones de habitantes en tres categorías: A, B y C, según el grado de peligrosidad que les asignaban las "Fuerzas Conjuntas". Nuestro país estaba ocupado por nuestro propio Ejército. Todos estábamos fichados, clasificados y vigilados. (SERPAJ, 1989, p. 7).

Criada em um contexto de Guerra Fria e de uma crescente ideologia anticomunista, a Doutrina de Segurança Nacional foi norteadora das ditaduras militares estabelecidas no Cone

Sul. Após o sucesso da Revolução Cubana e da luta pela independência travada em países que eram colônias francesas em África (como a Argélia), a DSN nasce e se espalha rapidamente mundo afora. De um lado, ensinada em escolas militares estadunidenses; de outro, inspirada pelas “guerras contra-insurgentes” dos militares franceses na Argélia, que utilizavam a tortura contra argelinos em larga escala. A doutrina defendia que não havia limites para alcançar a “segurança nacional”; ou ainda, para Dan Mitrione, um dos principais teóricos das práticas de interrogatório da DSN: “a dor certa, no lugar certo, no lugar necessário para alcançar o efeito desejado”. (MARIANO, 2003, p. 103).

Com isso, podemos perceber que o controle e a vigilância da ditadura uruguaia eram exemplares, no sentido de manter as pessoas sob as premissas da DSN. É esse espectro de terror, de medo, de insegurança e de desconhecimento dos instrumentos da repressão que as forças de segurança operam nos mais variados âmbitos da sociedade, sufocando todos que representassem algum perigo àquele projeto. Cercaram, então, desde as atividades laborais às educacionais e culturais do país. Os estudantes, por exemplo, representavam um alvo primordial, principalmente os que possuíam algum envolvimento com as organizações de esquerda; a cultura (literatura, cinema, música, artes plásticas, teatro, etc.) foi duramente censurada pelo governo ditatorial. Os sindicatos eram mantidos sob vigilância constante, principalmente após a grande greve dos trabalhadores deflagrada logo após o golpe de 1973: *“La clase obrera y la CNT, junto a estudiantes y sectores populares respondieron con la huelga general, ocupando lugares de trabajo y locales universitarios hasta el 12 de julio en que fue levantada para ‘continuar la lucha por otros medios’”* (PORRINI, 2015, p. 9). Apesar da dura repressão que a greve sofreu (com trabalhadores assassinados, centenas de pessoas feridas, demitidas sem indenização, etc.), esse movimento foi um dos principais sopros de resistência travada logo após o golpe, que, aliás, demonstrava a insatisfação do povo uruguaio com medidas que vinham desde décadas de descaso com os direitos básicos da classe trabalhadora. Depois disso, a CNT, mesmo na clandestinidade, consegue mobilizar greves e manifestações pontuais, ações que se tornaram cada vez mais difíceis na medida em que aumentavam o controle e a repressão.

A ditadura uruguaia foi, portanto, exemplar no sentido de perseguir e violentar pessoas consideradas opositores políticos. Medidas antidemocráticas que foram aplicadas durante o governo de Pacheco Areco, a partir do golpe de Estado tomaram uma enorme proporção, foram aperfeiçoadas e consolidadas. O desmantelamento da classe trabalhadora organizada, a militarização da educação, a dura repressão às organizações políticas e a censura a grupos artísticos são alguns dos exemplos da repressão instaurada. Os “inimigos internos” sofreram as

mais variadas formas de violência estatal; a prisão, as torturas, os assassinatos e desaparecimentos se tornaram constantes e cada vez mais efetivos. Padrós elucida um pouco da organização que o Estado assumiu naquele momento para que fosse possível estabelecer todas essas medidas coercitivas:

O verticalismo e o princípio da autoridade tomaram conta das estruturas estatais através de uma espécie de “ocupação por dentro” do governo. A transposição hierárquica militar para dentro do Poder Executivo militarizou o Estado e a função pública. As Forças Armadas passaram a ter ingerência e controle de todos os setores da administração estatal através da rede de oficiais de ligação, o que esvaziava o perfil civil e político daquela. Os oficiais de ligação desempenharam papel essencial, pois, através deles, fluiu a informação sobre ministérios, empresas públicas e outras instituições sob controle direto ou indireto do Estado (PADRÓS, 2005, p. 383).

Junto a isso, também é importante destacarmos que, a partir da instauração da ditadura, os cidadãos uruguaios recebiam uma classificação do Estado, sendo essa dividida em três categorias (A, B e C), que representavam o tipo e o nível de “periculosidade” da pessoa. Essa divisão era feita “a partir de antecedentes políticos e sindicais (fornecidos pelos serviços de inteligência), limitando direitos constitucionais” (PADRÓS, 2005, p. 431). Joseph Comblin destaca que muitos militares latino-americanos se sentiram atraídos pelo sistema estabelecido por Bordaberry, principalmente no Chile e no Brasil. Inclusive, de acordo com discursos proferidos pelo ditador Augusto Pinochet entre 1976 e 1977, pode-se perceber a influência que este encontrou no seu semelhante urguaião.

É esse sistema que os oficiais uruguaios pareciam achar mal adaptado a suas necessidades, mas que parece encontrar no General Pinochet um cliente bastante interessado. Não há dúvida de que muitos militares se sentirão atraídos por esse sistema tão simples, principalmente se levarem em conta as dificuldades encontradas pelo General Geisel, às voltas com o sistema brasileiro, mais complexo, mais cheio de matizes, porém bem menos seguro e, conseqüentemente, visivelmente menos estável (COMBLIN, 1978, p. 201).

Nesse contexto, de perseguição às pessoas consideradas “inimigas internas”, nasce a figura do desaparecido político. “*No están presos ni están muertos: simplemente no están. Las cosas son así: hay un secuestro cometido por los organismos de seguridad del Estado, a veces con participación de civiles, y la víctima comienza a desaparecer*”. (BAUMGARTNER; DURAN; MAZZEO, 1986, p. 12). Essa conclusão feita pela equipe de trabalho do informe especial “Desaparecidos”, feito pelo *Centro de Estudios de América Latina* (CEDAL), exemplifica bem o que tentamos compreender quando falamos nas pessoas que foram sequestradas e desaparecidas pelos Estados repressores: essas vítimas simplesmente não estão.

Compreender racionalmente qualquer crime desempenhado pelos órgãos repressivos das ditaduras é complexo e nos coloca, enquanto pesquisadores/as, em uma série de dúvidas e indignações; o crime do sequestro seguido de desaparecimento pode ser considerado um grande exemplo dessa dificuldade analítica.

É essencial que analisemos a prática dos desaparecimentos de pessoas através da ótica das diretrizes da DSN e da aplicação do TDE, para não cairmos na armadilha de compreendermos estes episódios como fatos isolados que apenas alguns agentes da repressão cometeram sob “abuso de poder”. Através do esforço das mães e demais familiares dos desaparecidos políticos e das inúmeras pesquisas recentes, temos instrumentos para afirmar que este tipo de crime de lesa-humanidade fez parte do universo repressivo mais amplo, onde, além de abarcar as forças repressivas uruguaias, abarcou toda uma rede repressiva nos países latino-americanos, quase sempre com o apoio e ajuda financeira estadunidense, no contexto da Guerra Fria. Além disso, é importante compreendermos que, para as autoridades responsáveis, o desaparecimento se tornou um “crime perfeito”, pois, ao ter a ausência de vestígios também somem as responsabilidades. Para Lucrecia Molina Theissen, sobre o começo da utilização do método de desaparecimento pelos militares latino-americanos, esses “*creyeron que habían descubierto el crimen perfecto: dentro de su inhumana lógica, no hay víctimas, por ende, no hay victimarios ni delito*”. (THEISSEN, 1988, p. 65).

As autoridades não negam que cometeram o crime, porém, também não o assumem. Dentro da lógica repressiva, se não há um corpo, se a pessoa desaparece, não existe um crime para se responsabilizar. Assim, partimos da premissa de que a vítima apenas “começa a desaparecer” no momento de seu sequestro, porque, se na pior das hipóteses não for esclarecido seu paradeiro ou confirmada sua morte, o desaparecimento permanece, sendo configurado como um crime contínuo, que atravessa tempos históricos e gerações de familiares. Um filho pode perder sua mãe, enquanto que anos depois o filho deste filho perde sua avó e assim por diante. O desaparecimento começava com a etapa do sequestro, que poderia abarcar inúmeras ações, como o sequestro feito na rua ou na casa da vítima, quase sempre efetuado por agentes denominados de “forças conjuntas”; durante o ato do sequestro poderia iniciar as práticas de tortura (física, pois a psicológica já estava em curso). Também não era rara a prática do “botim de guerra”. Muitos sequestradores entravam nas casas das vítimas com a intenção de usar da violência e do vandalismo, destruíam as casas e roubavam muitas coisas que ali encontravam, além disso, dentro do conceito de “botim de guerra” (que iremos analisar com maior aprofundamento no terceiro capítulo) estava a ação de sequestrar e manter como reféns crianças e demais familiares da vítima principal, numa espécie de “violência irradiada”.

Além disso, o processo do luto para um familiar de uma pessoa desaparecida é completamente diferente ao de um familiar de uma pessoa que se tem a certeza da morte. Costuma-se dizer que o crime de sequestro-desaparecimento é um crime contínuo também por isso, porque além de não existir respostas e resoluções no âmbito judicial, também não há a oportunidade da despedida, da certeza de que a pessoa não pode mais regressar. Segundo a análise da psicóloga Pamela Otero:

Todo duelo parte del supuesto de que el objeto ya no está. En este caso, es cierto, el objeto ya no está, pero no está muerto sino que ha desaparecido. La particularidad radica en que hay que hacer un trabajo de duelo bajo un supuesto de que el sujeto murió. Si bien el entrevistado, de acuerdo con sus relatos, afirma que su padre se sabe muerto, aún no ha podido despedirse de su cuerpo. Quizás el riesgo radica en realizar un doble trabajo: no solo el del duelo como cualquier sujeto que atraviesa una pérdida, sino también asegurarse esa ausencia, asumirla sin la certeza de que hay un hecho fáctico: el objeto ya no está. El rol de la esperanza aquí es fundamental y entorpecedor del proceso. Entiendo necesario señalar que hoy en día, con el transcurso de varios años, la esperanza se ha ido apagando, casi brindando de forma devastadora la certeza de que la persona murió. Pero esa esperanza quizás hoy se transforme en la búsqueda incesante de los restos, como una forma, si se quiere, de perpetuar ese duelo (OTERO, 2019, p. 38).

Um exemplo dessa questão sobre como nas últimas décadas a esperança em reencontrar o familiar desaparecido migra para uma luta incessante em recuperar seus restos mortais está presente no caso do desaparecido político Luiz Eurico Tejera Lisboa e da luta de sua companheira Suzana Keninger Lisboa. Luiz Eurico, militante da Ação Libertadora Nacional (ALN), poeta e guerrilheiro, foi desaparecido pela ditadura brasileira em 2 de setembro de 1972, seu desaparecimento foi um dos primeiros a se tornar público, tendo aparecido na mídia no ano de 1978. Suzana Lisbôa, que nunca deixou de procurar a verdade e de lutar pela justiça, encontrou o paradeiro de “Ico” (apelido de Luiz Eurico), no cemitério Dom Bosco, em Perus, na cidade de São Paulo, onde havia sido enterrado com o nome falso de Nelson Bueno. O caso de Luiz Eurico acabou sendo um marco na luta dos Familiares de Mortos e Desaparecidos políticos, pois foi divulgado no Congresso Nacional durante as votações da Lei de Anistia, em 22 de agosto de 1979. Os restos mortais de Luiz Eurico, após análise, foram entregues para a família, em um traslado para Porto Alegre em 2 de setembro de 1972, onde foram enterrados após homenagem. Mesmo encontrando o paradeiro de Luiz Eurico, Suzana e demais representantes da Comissão dos Familiares não viu sua luta cessar, pois ainda precisavam ser esclarecidas as circunstâncias da morte, até porque a ditadura fez como era corriqueiro, alegou que havia sido suicídio, forjando uma cena para tal justificativa. Apenas no ano de 1990, o apresentador Caco Barcellos (que estava gravando o programa Globo Repórter, com a temática

da Vala de Perus) ouviu de um morador da pensão em que Luiz Eurico foi encontrado morto que na verdade ele foi assassinado, sendo a cena do suposto suicídio montado no quarto (DOSSIÊ DITADURA, 2009, p. 370).

O caso de Luiz Eurico está aqui para demonstrar que, embora algumas questões se resolvam, mesmo que muito lentamente, as consequências do crime em questão, para o entorno mais imediato de quem o vivencia, parecem nunca terminar. Outro caso que citamos para exemplificar a continuidade presente no crime do desaparecimento, é o do de Simón Antonio Riquelo. “*Esta guerra no es contra los niños*”, disse José Nino Gavazzo (um dos principais agentes da repressão uruguaia) para Sara Méndez no momento em que seu filho foi arrancado de seus braços. Simón Antonio Riquelo, quando tinha apenas vinte dias de idade, foi sequestrado com sua mãe, Sara Méndez, militante pelo *Partido por la Victoria del Pueblo* (PVP), no dia 13 de julho de 1976, em Buenos Aires. Sara foi levada ao centro Automores Orletti, antes de ser encaminhada para ser presa no Uruguai e, a partir do sequestro, durante 26 anos não teve notícias de Simón, não deixando de procurá-lo por um só dia. Graças a luta de Sara e do apoio de organizações de Direitos Humanos, no ano de 2003 Simón reconstrói sua identidade e conhece sua mãe biológica. Fazendo parte das iniciativas de busca por Simón, no dia 22 de junho de 2001 foi organizada uma *llamada*¹³ de candombe em diversos bairros de Montevideo; o ritmo entoado por diversos tambores em sincronia estava afinado na chamada por Simón, na esperança de encontrá-lo. Sobre essa iniciativa de diversos músicos, a *llamada*: “Iniciativa Simón Si”, Sara Mendéz escreve:

El 22 en Uruguay como en otros países del mundo, muchas manos golpeando los tambores llamarán a Simón. Las voces de ese instrumento que fueron tiempo atrás, el único medio de comunicación de miles de hombres y mujeres, sojuzgados, reprimidos, que eran sacados del lugar donde habían nacido para darles un nuevo destino a sus vidas hoy harán lo mismo. Los tambores los acercaban, les hacían sentir que no estaban solos, porque fueron sumándose a esas manos otras blancas y morenas -del gaucho, del indio-. Hoy a Simón lo reclaman, lo llaman de muchos lugares, para que desde donde esté sepa, que lo estamos buscando muchos y que cada día reavivamos, como al fuego para tensar la lonja de los tambores, reavivamos la llama de la esperanza, para que este 22 de junio sea el último en que lo estemos llamando. Para todas esas manos un abrazo fraterno. Sara (SILVA, 2003, p. 60).

O caso de Simón Riquelo, infelizmente, é apenas um entre inúmeros outros de crianças desaparecidas. No terceiro capítulo desta dissertação pretendemos abordar com maior aprofundamento e riqueza de detalhes esse e tantos outros que demonstram a utilização das

¹³ As *llamadas* fazem parte das preparações para o carnaval no Uruguai. Diversos grupos, principalmente nos bairros *Sur* e *Palermo* ocupam as ruas desfilando e entoando o som dos tambores tradicionais do candombe afro-uruguaio: *chico, piano e repique*.

crianças como “botim de guerra” durante a ditadura e exemplificam a Operação Condor, cooperação entre os regimes ditatoriais do Cone Sul. Assim como vimos brevemente como a ditadura uruguaia estabelece sua rede repressiva e como se esquematiza a prática dos desaparecimentos políticos, é importante analisarmos como algumas dessas diretrizes, baseadas na aplicação da DSN, afetaram a esfera artística uruguaia, mais especificamente como a repressão afetou a vida e o trabalho das/os musicistas atuantes naquele momento. Por isso, no próximo tópico deste capítulo pretendemos traçar nossa análise ancorada nessas questões.

2.3. OS MECANISMOS DE PERSEGUIÇÃO E REPRESSÃO À CULTURA E À MÚSICA

Para colocar em prática o controle sobre as informações e sobre a cultura de modo geral, o papel desempenhado pela *Dirección Nacional de Relaciones Públicas* (DINARP) foi essencial. O órgão foi criado em 1975, durante o gerenciamento de Bordaberry, e tinha como principal objetivo o de, além de censurar o que não "servia" para o novo projeto de país que se estava desenvolvendo, o de criar propagandas que fossem imagens distorcidas da realidade uruguaia daquele momento. Segundo Aldo Marchesi:

Esta dirección progresivamente amplificó y tecnicó su potencial propagandístico en una infinidad de áreas que fueron desde las publicaciones gráficas, los productos cinematográficos, la propaganda televisiva, radial y gráfica (en inglés, francés, alemán, español) hasta muestras, exposiciones y festivales artísticos. La actividad no se remitió únicamente a lo interno, también la Dinarp produjo materiales para el exterior buscando combatir la campaña contra la dictadura que se desarrollaba desde el exilio. (MARCHESI, p. 12, 2001).

Além da DINARP, foi criado o *Departamento de Operaciones Psicológicas*, que tinha como principais objetivos investigar os principais meios de comunicação de ideias que influenciavam em atitudes, emoções e ações de grupos *blancos*. Além disso, o Departamento implementou uma política para o Ministério de Defesa Nacional sobre os meios de comunicação de massa, com a finalidade de “*destruir la voluntad de resistir del enemigo*” (SERPAJ, 1989, p. 358). Assim, se estabeleceu esse cenário desmobilizador para as manifestações artísticas pois, além de serem encarregados pela censura e vigilância de qualquer tipo de manifestação contrária aos interesses da ditadura, esses órgãos também agiam no sentido de produzir materiais de divulgação de julgavam de acordo com a ordem estabelecida. Desde a implementação do Estado de Guerra, as Forças Armadas intervieram diretamente no que era produzido, censurando jornalistas, escritores, músicos e demais artistas:

De forma geral, todas as atividades que diziam respeito à informação jornalística, artística e cultural foram alvos do controle estatal. Livros, músicas, espetáculos foram vigiados e proibidos. Toda atividade cultural, para acontecer, devia encaminhar à autoridade pertinente documentação contendo informações sobre nome, sobrenome, carteira de identidade e endereço de todos os participantes e dos organizadores. Tudo isso se tornava mais asfixiante ao ocorrer nas pequenas cidades do interior; com exceção de Montevidéu, todos os demais centros urbanos sofriam um impacto muito maior desse controle orwelliano que se foi institucionalizando e sofisticando (PADRÓS, 2005, p. 490).

Os acontecimentos políticos de uma sociedade impactam a vida cultural, e não é diferente com a produção musical. Durante as ditaduras de Segurança Nacional evidenciamos uma relação direta entre a aplicação do terror de Estado sob a esfera artística, de modo geral, e da música particularmente. Como a música pode ser compreendida como um instrumento de mobilização social e luta política por seu amplo poder de comunicação, vemos que os artistas que se posicionaram criticamente contra a ditadura sofreram infinitas consequências; dentre elas citamos: a censura (de parte de sua produção ou da totalidade de sua obra, tanto em gravações quanto em apresentação ao vivo), a autocensura (uma variante da censura, onde o próprio sujeito acaba “se castrando” por medo e insegurança), as prisões e torturas e o exílio. Como diversos artistas latino-americanos neste período tiveram sua produção censurada em todo território nacional e até mesmo alguns foram considerados “um perigo à nação” não são poucos os casos em que tiveram que passar décadas no exílio.

Compreender o papel social das canções como expressão da consciência humana se torna essencial em contextos ditatoriais. É através das canções, prioritariamente, que os músicos irão manifestar seu engajamento com a realidade, seu descontentamento, angústia, denúncia e resistência diante dos fatos transcorridos em sua frente. A noção de *canCIÓN de propuesta*, por exemplo, foi comentada pelo cantor Daniel Viglietti (1939-2017), no momento em que lhe perguntaram sobre o tipo de canção que ele compunha; ele respondeu que se identificava mais com uma *canCIÓN de propuesta* (BENEDETTI, 2007, p. 79), porque, ao contrário da canção de *protesta*, na qual se subentende que o músico “apenas” protesta e denuncia determinados acontecimentos, a *propuesta* carregava em suas entrelinhas a preocupação de propor mudanças conjunturais para a realidade. Nessa fala do músico podemos perceber que existia, por parte de alguns artistas, a preocupação consciente de, através de suas canções, além de protestar, transformar.

A repressão aos músicos obteve variantes específicas dentro do espectro do TDE. O crescente cerceamento de liberdades de expressão através da cultura do medo, estiveram presentes em diversas medidas utilizadas com o intuito de impedir que os artistas pudessem

cantar em público. Cabe destacar que a música de alcance popular representava um perigo para os interesses da ditadura, pois suas mensagens, de certa forma, poderiam virar porta-vozes de anseios e denúncias de desigualdade e injustiça sofridas pela população. E ainda, por exemplo, com a presença do moralismo dos "bons costumes" defendido pela Igreja Católica em diversos países latinoamericanos neste contexto, os músicos, especialmente os roqueiros (em ascensão no contexto das décadas de 60 e 70) ou do folclore nacional que tinham letras de viés político direto, eram vistos com total desconfiança, tendo em vista que representavam, através do seu comportamento e posicionamento político, justamente o oposto dos valores defendidos pelo Estado e pela Igreja.

Uma das premissas principais das ditaduras é a perseguição ao “inimigo interno”, nessa lógica, os músicos, principalmente os que relacionavam o canto à militância política, poderiam ser potenciais inimigos da nação. Nesse prisma, o inimigo não estava fora do país, como era costumeiro durante inúmeras guerras ao longo do século XX; para as ditaduras, o inimigo é percebido dentro de suas próprias fronteiras. O “inimigo interno”, nessa perspectiva, poderia ser qualquer pessoa que discordasse da ordem estabelecida. Enrique Padrós destaca que:

A DSN apontou, da mesma forma, a existência de um “estado de guerra permanente” contra um (suposto) “inimigo interno”, que podia ser toda pessoa ou organização armada, política ou social de oposição aos interesses da ordem vigente. Embora a DSN e seus defensores proclamassem agir em defesa dos valores democráticos, consideravam, no fundo, que a democracia era uma fonte geradora de desordens por permitir a atuação dos setores desconformes com a ordem vigente, a qual devia ser defendida através de todos os meios disponíveis. (PADRÓS, 2005, p. 25).

Como foi visto, a partir do ano de 1968 foram instauradas, pelo governo de Pacheco Areco, as MPS, o que fez com que a censura e a repressão ficassem mais acirradas. Para seguir essa lógica, no ano de 1972 é declarado Estado de Guerra interno no país, nesse momento já estava evidente o processo que desembocou no golpe dado pelas Forças Armadas e pelo então presidente Juan María Bordaberry, no dia 27 de junho do ano de 1973. Junto a esse avanço na implementação da lógica da DSN no país e o crescente cerceamento das liberdades de expressão estiveram presentes diversas medidas que visavam impedir que os artistas cantassem suas canções. Os músicos, desde pelo menos o final da década de 1960, começaram a ser ameaçados e vários deles tiveram suas canções proibidas em todo território nacional. É importante destacar que a música, principalmente a de alcance popular, representava um perigo direto à ditadura, pois seus cantores eram porta vozes dos anseios, desigualdades e injustiças pelas quais a população estava submetida. Justamente por esse motivo que, ao mesmo tempo que artistas

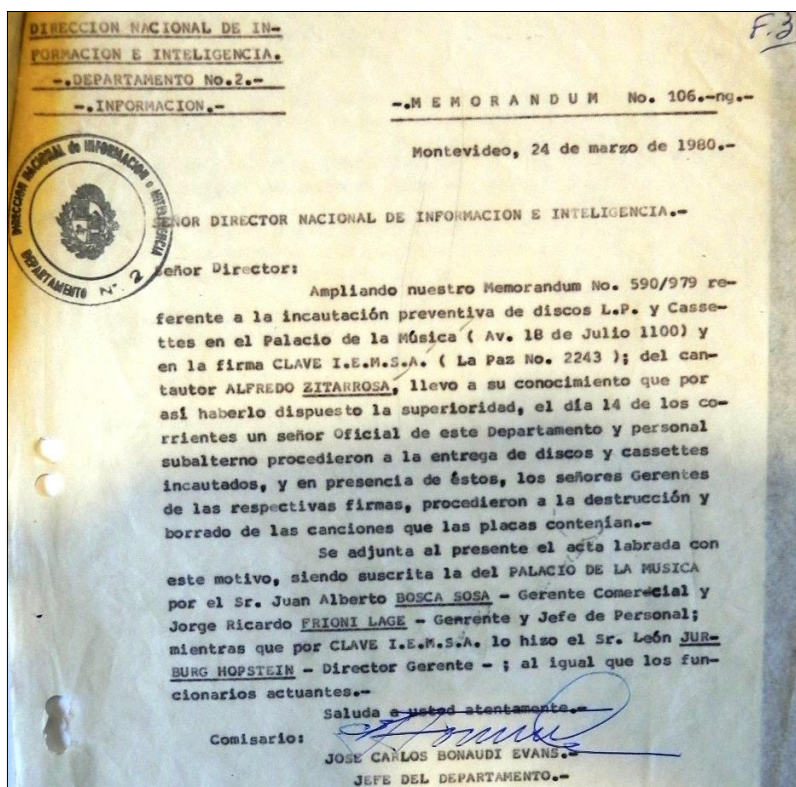
eram proibidos de cantar, outros faziam muito sucesso e eram usados como instrumento de propaganda do regime ditatorial.

O grupo *Los Nocheros*, formado no ano de 1963, talvez seja o exemplo mais claro de como a música não deixa de ser uma das tantas informações que o regime ditatorial pode manipular - e o fez - de acordo com seus interesses. O conjunto, logo após o golpe de Estado, começou a ocupar os primeiros lugares nas paradas musicais das rádios uruguaias, faziam apresentações fora do país para "representar o povo e a cultura uruguia" e serviam de forma escancarada e vergonhosa à propaganda dos militares. As rádios eram obrigadas, através de um decreto governamental, a tocar a canção *Disculpe* (1969) em sua programação a cada duas horas.

José "Pepe" Guerra, da dupla *Los Olimareños*, declaradamente proibida em todo território nacional, sobre uma de suas passagens pela prisão, relata o que ouviu de um militar: "*Que grabe un disco con la canción Disculpe, y después lo que vos quiera grabar.*" Pepe Guerra conclui dizendo que "*El pueblo no quiere Desculpe*" E que "*(...)Los tipos se fiaban en el poder de la canción*"¹⁴. Com isso, pode-se perceber que os músicos representavam um alvo primordial ao papel desempenhado pela censura e, mais que isso, esse exemplo citado nos faz perceber que, para as forças de segurança, as músicas possuíam um poder de comunicação decisivo, tanto para o bem quanto para o mal. Foram diversos os artistas censurados no Uruguai, além dos Olimareños, também podemos citar como exemplo o caso de Alfredo Zitarrosa que, além de ser censurado em todo território nacional, foi alvo de perseguições diretas e teve grande parte de sua produção fonográfica destruída pela ditadura. Destacamos a seguir imagem do informe oficial sobre a queima de discos e fitas do cantor:

FIGURA 1 - Notificação oficial sobre a destruição de discos e cassetes de Alfredo Zitarrosa
Recuperado do *Archivo de la Dirección Nacional de Información e Inteligencia*

¹⁴ Depoimento cedido ao documentário *Historia de La Musica Popular Uruguaya* – Capitulo 6. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=xitPheWh49M&t=725s>. Acesso em: 05, jul. 2022.



Fonte: A imagem, assim como sua descrição completa estão disponíveis em: www.historiadelamusicapopularuruguay.com. Acesso em: 01 jul. 2023.

Los Nocheros então, foi um grupo que serviu, de forma proposital, para os interesses da direita uruguaia. O periódico *Acción*, do ano de 1969 trazia uma entrevista com Hugo Ferrari, o compositor da canção *Disculpe*, nessa declaração o artista comenta:

La letra de 'Disculpe' tiene un claro sentido: protestar contra la canción "protesta", que casi siempre es falsa y mal intencionada: Tengo la esperanza de que sea una canción representativa de todos los que realmente nos sentimos orgullosos de haber nacido y de vivir en el Uruguay, y es de desear que que el movimiento iniciado con 'Disculpe' tenga eco en otros compositores para que tomen ese camino de defensa contra la deformación ideológica que provocan esas canciones 'de protesta'. (Acción, 1969, Montevideo, Uruguay).

Ora, se pensarmos que desde o início da década de 1960 muitos artistas relacionados com as *Canciones de Protesta* estavam no auge de seu sucesso é evidente que, com o crescente autoritarismo pelo qual o país passava, os militares encontraram de alguma forma um artista ou grupo que pudesse, ao mesmo tempo não ser censurado e fazer com que se vendesse uma ideia de música popular uruguaia desvinculada de grupos e artistas com pensamento se não revolucionário, no mínimo democrático. Com isso, começa-se a chamar o conjunto *Los Nocheros* como canção de *Antiprotesta* (postura que eles mesmo assumiram com orgulho) pois representavam essencialmente o oposto daqueles primeiros cancioneros com tendências

populares e de contestação. Inclusive, o ano de 1975 foi chamado, pela ditadura, de “*Año de la Orientalidad*”. Diversos discos "oficiais" foram gravados, com músicas de artistas que eram favoráveis aos ideais da DINARP e, conseqüentemente, da ditadura. Uma das intenções foi, sem dúvida, a promoção de músicas folclóricas nacionais, já que os principais artistas do folclore, nessa época, estavam exilados.

Por outro lado, Daniel Viglietti, um dos músicos uruguaios de maior nome, pois além de seu talento como cantor e musicista, ficou conhecido pelo seu poder contestatório, sua coragem e sua solidariedade imensa não só para com o povo uruguaio, mas sim para com toda América Latina. Viglietti foi um dos músicos mais censurados durante os anos de 1968 e 1976, no ano de 1969 teve seu programa *Nuevo Mundo* proibido, por ser considerado “politicamente subversivo”, na rádio do SODRE – *Servicio Oficial de Difusión Radiotelevisión y Espectáculos*. A ordem da proibição partiu de Fernando Assunção, assessor do Ministro de Educação e Cultura Federico Garcia Capurro". (AGUIAR, p. 127, 2010). Alguns meses antes, o programa "*Musicanto 69*", do Canal 5 de Montevideú, foi retirado abruptamente do ar, no momento em que a programação foi cortada estavam exibindo a apresentação de Viglietti, que cantava, ao vivo, sua canção "*A Desalambrar*". Daniel Viglietti é preso no ano de 1972, sendo solto alguns dias depois, pouco tempo após ser liberado ele, assim como tantos outros artistas, rumo para o exílio, voltando ao Uruguai somente onze anos depois.

A fins de apresentar outros exemplos, Aníbal Sampayo (1926-2007), cantor e poeta, foi preso em 27 de maio de 1972, por sua militância política no movimento MLN-Tupamaros. Ele é levado para o presídio *Libertad*, onde fica preso por aproximadamente oito anos, sendo impedido de tocar qualquer instrumento ou cantar – sua voz e sua música estavam proibidas mesmo para os amigos e pessoas íntimas. Em 1981 o cantor foi libertado e se exilou com sua família na Suécia. (AGUIAR, p. 128, 2010). Com o cantor Alfredo Zitarrosa (1936-1989) também passou algo parecido, por ser militante na *Frente Izquierdista de Libertación* (FIDEL), e posteriormente na FA, teve suas canções - conhecidas pelo teor contestatório das letras - proibidas já no ano de 1971, censura que se intensificou a partir do golpe de Estado em 1973. Em 1969, o cantor José Carbajal (1943-2010), após o lançamento de seu disco denominado *Canto Popular*, foi vítima de ameaças e também acabou sendo preso, teve canções desse disco censuradas desde a data de seu lançamento. O duo *Los Olimareños*, através de decreto governamental, ficou proibido em todo território nacional por praticamente todo o período em que se estendeu a ditadura. "Pepe" Guerra relata que em uma ocasião, enquanto estava detido, um policial o apresenta um livro muito grande, de capa preta, se tratava de toda a história da dupla documentada, principalmente suas apresentações fora do país, em locais que tinham

governos socialistas ou que simpatizavam com os mesmos. Também houve muitas proibições a músicos argentinos no Uruguai ditatorial, é o caso, entre outros, de Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, León Gieco e Sui Generis¹⁵.

Além da censura direta aos artistas em seus respectivos países, podemos perceber a conexão repressiva entre Argentina e Uruguai em um episódio ocorrido com o grupo argentino Sui Generis: o ano era 1975, os quatro integrantes de Sui Generis foram presos em Montevideo, logo após um show que tinha em seu repertório as músicas *Botas Locas* e *Juan Represión*, ambas do disco *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones* (Talent, 1974). Sobre as duas canções em destaque, Juan Provéndola comenta:

El primero (tema) era una explícita crítica al servicio militar obligatorio por el que Charly había pasado dos meses, hasta que le dieran la baja por diagnosticarlo maníaco depresivo con personalidad esquizoide. El segundo pretendía ser una alegórica narración de los violentos acontecimientos de la época, encarnados en el personaje que da título a la canción (PROVÉNDOLA, p. 95).

Por mais que essas músicas estivessem proibidas somente na Argentina, os músicos foram imediatamente presos após tocá-las em público em Montevideú. Charly Garcia foi o primeiro a ser interrogado, lhe perguntaram sobre a letra de *Botas Locas*. Rapidamente, a música que antes era uma afronta aos militares se tornou uma canção de cunho nacionalista: o músico troca a letra da canção na hora da pergunta e apresenta aos militares uma versão completamente distinta. Uma estrofe que Charly modifica é: “*si ellos son la patria yo soy extranjero*” por “*si ellos son la patria yo me juego entero*”. Assim que abandona a sala de interrogatório, Charly diz para os companheiros da banda fingirem que desconhecem o conteúdo da letra por não serem vocalistas (DORNELLES, 2018, p. 31-32). Com essa tentativa arriscada e completamente improvisada eles são liberados pelos policiais uruguaios e autorizados a voltar para Buenos Aires. A letra da música, em sua versão original:

Yo forme parte de un ejercito loco / tenia veinte años y el pelo muy corto / pero mi amigo hubo una confusion / porque para ellos el loco era yo / Es un juego simple el de ser soldado / ellos siempre insultan yo siempre callado / descanse muy poco y me puse malo / las estupideces empiezan temprano / Los intolerantes no / entendieron nada / ellos decian guerra / yo decia no gracias / Amar a la patria bien nos exigieron / si ellos son la patria yo soy extranjero (Botas Locas, *Pequeñas anécdotas sobre las instituciones*, Talent, 1974).

¹⁵ Sui Generis foi uma das principais bandas de rock do início da década de 1970 na Argentina, tinha em sua formação os músicos Juan Rodríguez, Rinaldo Rafanelli, Charly Garcia e Nito Mestre, que são, até os dias de hoje, grandes nomes do rock no país.

Também citamos o caso de Miguel Ángel Estrella, conhecido pianista clássico argentino. Estrella era professor em Montevideo, onde ministrava aulas de piano para jovens uruguaios. O curso fazia parte de um projeto patrocinado pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO). O músico foi preso no final da década de 1970 sob falsa acusação de ser membro da organização argentina Montoneros. Ele ficou preso por aproximadamente dois anos e meio, na prisão foi vítima de torturas psicológicas e físicas. Miguel Ángel era um musicista de formação, sabia tocar músicas clássicas que exigiam muito estudo e dedicação; assim mesmo, ficou conhecido por tocar essas canções tidas como da “alta cultura” para setores pobres da sociedade, como em vilas de trabalhadores e aldeias indígenas. Foi por isso que o coronel uruguaio Nino Gavazzo, chefe de prisões, sequestros, torturas e desaparecimentos, falou para o músico: “[...] *vos no sos guerrillero, pero sos algo peor: con tu piano y tu sonrisa te metés a la negrada en el bolsillo y les hacés creer a los negros que pueden escuchar a Beethoven*”; Gavazzo demonstra a ignorância e o preconceito cultural, pois acreditavam que eles (os militares, ricos, brancos, homens) é que mereciam usufruir deste tipo de música, como se existisse uma distinção entre o que pertence à cultura “do povo” ou não. O repressor ainda complementa sua fala, com ênfase para a distinção social e classista: “[...] *vos te formaron para tocar para nosotros y elegiste la negrada.*”¹⁶ No período em que esteve detido, Estrella foi dado como desaparecido, tanto no Uruguai quanto na Argentina; embora tenham existido diversas ações internacionais para a libertação do pianista. A prisão de Miguel Ángel Estrella é um dos exemplos que demonstram a atuação da conexão repressiva entre as ditaduras, denominada Operação Condor. Miguel Ángel, em depoimento, afirma que acredita que só não foi assassinado pela ditadura uruguaia porque ele era consideravelmente conhecido no exterior, portanto, se caso o fizessem, a ditadura poderia ficar “mal vista” internacionalmente¹⁷.

No ano de 1976, Bordaberry sai do poder e entra em seu lugar, depois de Alberto Demicheli assumir de forma temporária, Aparicio Méndez. Isso fez com que algumas mudanças fossem percebidas na ditadura uruguaia, uma delas, sem dúvida, é a de que o governo de Aparicio Méndez é considerado como o período de maior repressão do regime ditatorial - isso, evidentemente, não quer dizer que anteriormente não havia repressão, censura e tortura, fato que buscou-se exemplificar de maneira exaustiva até este momento. Importante destacar ainda que, nesse mesmo período, a Operação Condor - espécie de parceria entre as ditaduras do Cone-

¹⁶ Trechos retirados de matéria do Jornal argentino Página 12, em sua edição de 12 de outubro de 2003. Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar>. Acesso em: 05 jul. 2022.

¹⁷ Entrevista de Miguel Ángel Estrella concedida ao programa televisivo “Nunca es tarde”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W7fVsky5gpM>. Acesso em: 16 mai. 2022.

Sul - estava em seu ápice, e que, não de forma secundária, é nesse mesmo ano que se inicia a ditadura militar Argentina. É nessa época, por exemplo, que observamos o maior número de desaparecidos políticos. Simultaneamente a esses fatos, os músicos que ainda estavam no Uruguai (muitos, como foi visto, já tinham ido para o exílio) foram obrigados a deixar o país diante do clima de tensão e insegurança pelo qual estavam passando.

2.4. O EXÍLIO

O exílio foi a realidade de muitas pessoas durante os anos das Ditaduras de Segurança Nacional no Cone-Sul, não só por fatores políticos e ideológicos, cidadãos de diversas regiões eram obrigados – direta ou indiretamente – a deixar seu país de origem, sua vida pessoal e profissional, e rumar para um destino incerto e, não raras às vezes, completamente desconhecido. Segundo Denise Rollemberg:

Contar a história do exílio, de qualquer exílio, é narrar muitas histórias, de tendências e grupos políticos muito variados entre si, mas também de pessoas as mais diversas que o viveram a partir das referências políticas e em função de suas características individuais. Assim, o exílio deve ser compreendido como experiência coletiva e individual, pessoal, ao mesmo tempo, uma influenciando a outra. (ROLLEMBERG, p. 3, 2007).

Ao exílio não se aplica, portanto, generalizações no sentido de que apenas militantes políticos eram perseguidos e eram obrigados a deixar o país, muitas pessoas nem ao menos estavam inteiradas sobre os acontecimentos políticos quando tiveram que se mudar para outro lugar. Outras vezes, também, devido ao terror irradiado (que não incide somente na pessoa que é tida como foco, mas também nas pessoas que fazem parte de seu entorno mais imediato) os exilados eram os familiares, os amigos e companheiros daquele que era tido como o "alvo principal" ou como "inimigo interno" das ditaduras.

Importante destacarmos que para os uruguaios, as correntes migratórias já eram presentes antes mesmo da ditadura. Muitos cidadãos uruguaios partiam de seu país de origem, especialmente para os países vizinhos, por diversas razões, entre elas fatores econômicos e políticos. “Hacia 1970 se calcula que la cantidad de residentes uruguaios en Argentina (que habían emigrado por razones políticas y/o económicas) superaba fácilmente las 60.000 personas”¹⁸.

¹⁸ Wonssewer, Israel; Teja, Ana. La emigración uruguaya 1963-1975. Montevideo: Banda Oriental, 1983, p. 102.

Ao falarmos de exílio em linhas gerais, e para a compreensão da relação do exílio com os músicos uruguaios, também é importante ressaltar que nem sempre as fronteiras geográficas são determinantes para um sentimento de pertencimento com a terra de origem:

O que deve ser destacado aqui é que mesmo que esses exilados tivessem perdido seu direito à cidadania, sendo rejeitados pelos seus governos e não reconhecidos como "cidadãos nacionais" pelos seus Estados, eles teimavam em manter a sua nacionalidade no exílio, o que indica claramente que o sentimento nacional estava acima do Estado e de meras fronteiras geográficas, além de associar-se genuinamente a movimentos de libertação nacional. Pois, assim como Hobsbawm procurou nos demonstrar ao longo da sua obra sobre os nacionalismos, a identidade nacional não necessita divorciar-se de outras formas identitárias, tais como identidade de classe, religiosa ou mesmo opção política, muito pelo contrário. (FERNANDEZ, p. 77, 2011).

A esse fator pode estar diretamente vinculado o exílio uruguaio, pois ao mesmo tempo que representou um impacto negativo sem igual no país e nos cidadãos, foi extremamente produtivo no sentido político e cultural. "*Es posible afirmar que la dictadura no pudo lograr su objetivo al desterrar a los uruguayos. El exilio fue activo, creador, militante y solidario, ganó voluntades y amigos y recibió el respecto del mundo entero y prestigió el país.*" (SERPAJ, p. 364, 1989). Uruguaios e uruguaias se espalharam por diversos destinos; são inúmeros os países receptores, como, por exemplo: Brasil, Argentina, Chile, México, Venezuela, Peru, Argélia, Moçambique, Itália, França, Inglaterra, Holanda, Estados Unidos, Canadá, Costa Rica, entre outros. Nesses lugares, a comunidade de exilados desempenhou de forma brilhante seus papeis militantes de denúncia da ditadura uruguaia e transformaram a nostalgia por estar longe em ação política constante e muito consciente. Além disso, apesar da atuação dos músicos uruguaios, que veremos mais detidamente a seguir, podemos observar que, de forma geral, a população uruguaia no exílio teve essas características de ativismo político, de ter como foco a denúncia internacional ao que estava ocorrendo no Uruguai.

Segundo o relatório *Nunca Más*, essa experiência exilar pode ser compreendida a partir de duas análises principais. A primeira diz respeito à ótica vivencial ligada à dimensão política (ponto de vista cultural, humano, econômico, político, etc.) A segunda está relacionada com a ótica internacional, isto é, as amplas redes de solidariedade estabelecidas desde o exílio, entre, principalmente, as organizações de Direitos Humanos os exilados uruguaios. Mesmo sendo difícil separar essas duas esferas, neste estudo iremos analisar mais detidamente à primeira, tendo em vista nossa intenção de averiguar a experiência dos artistas.

Além de tudo que envolve o processo de exílio, não podemos deixar de destacar o processo de *desexilio*, já que, na grande maioria dos casos, desde o momento em que as pessoas deixavam o país de origem, já pensavam em retornar. O processo de deixar de ser um exilado, retornando para sua terra natal, também é repleto de expectativas, frustrações, emoções e

esperanças. De alguma forma podemos pensar que a experiência do exílio, para quem passou por ela, só vai valer realmente a pena quando a pessoa puder voltar para casa. Essa questão, no Uruguai, fez parte das principais bandeiras levantadas durante o processo de redemocratização no país, gerou comoção de toda a gente, uniu e fortificou relações.

2.4.1. O exílio dos músicos uruguaios

Para exemplificar o que foi dito até então, iremos citar alguns exemplos de situações pelas quais musicistas passaram até tomar a decisão de ir para o exílio e/ou o que fizeram quando já estavam fora do Uruguai. Para isso, se utilizará, na maioria das vezes, depoimentos dos próprios artistas, cedidos para o documentário "*Historia de la Musica Popular Uruguaya*". Também fará parte das fontes citadas outros depoimentos e músicas que remetem de alguma forma ao exílio, todo esse material está disponível e é de fácil acesso.

É importante frisar que entre os músicos uruguaios estudados neste trabalho não houve uma homogeneidade de motivos e formas que os levaram para o exílio. Essa "opção", que nunca é uma opção de fato, se deu de variados jeitos e de acordo com as necessidades de cada um, o que nem sempre quer dizer que foram diretamente expulsos do país, pois ao estudar os exílios vemos que ele não está relacionado apenas com a expulsão. Muitos artistas viram que seu trabalho tinha perdido a potencialidade de outrora, em um país que os censurava e os reprimia a todo instante. E ainda, muitos se autocensuraram, pois tinham medo e receio de compor novas canções sabendo que a chance de serem proibidas era demasiada. Portanto, a maioria desses artistas percebeu que seu trabalho seria mais produtivo desde fora, longe do país poderiam continuar produzindo e também denunciariam o que acontecia no Uruguai – mesmo que, para alguns, essa consciência só viesse depois de terem saído.

Andres Torron, músico e pesquisador uruguaio, utiliza uma definição muito profícua sobre a agência dos músicos uruguaios no exílio, os chama de "*embajadores del Uruguay democrático*", embora saibamos que não fossem todos os artistas, é inegável que muitos deles tiveram um papel central na luta pela redemocratização e na denúncia dos crimes que estavam ocorrendo no Uruguai. Seja através das canções ou até mesmo na organização e participação em eventos, os artistas também foram agentes importantes dentro da comunidade de uruguaios exilados. Andres Torron contribui para esta análise:

Muchos de los artistas uruguayos que tuvieron que exiliarse durante la dictadura, se convirtieron en embajadores del Uruguay democrático, denunciando la represión, organizando eventos en solidaridad con los

uruguayos presos o exiliados y tocando alrededor el mundo para denunciar los crímenes de la dictadura. Los casos más emblemáticos son los de Zitarrosa, Viglietti y Los Olimareños, pero hubo varios otros. Muchos de los artistas uruguayos que tuvieron que exiliarse durante la dictadura, se convirtieron en embajadores del Uruguay democrático, denunciando la represión, organizando eventos en solidaridad con los uruguayos presos o exiliados y tocando alrededor el mundo para denunciar los crímenes de la dictadura (TORRON, 2023)¹⁹.

Para Jaime Roos, "Estar longe foi um motor criativo, de ver o mal do meu país, o bom do meu país... De confirmar, de constatar toda aquela ideologia da geração de 73, do importante que era falar com voz própria, não somente no idioma, mas também no idioma musical"²⁰. O cantor compôs a maioria das canções do seu primeiro disco, "Candombe del 31" (Ayuí, 1977), na França: "Isso, o mesmo que sofreram nossos avós, em geral espanhóis e italianos, e também de tantas outras nacionalidades [...] Quando era criança nunca imaginei que ia acontecer com a gente. Nós éramos um país que recebia gente e não que se iam." (ROOS, 2016).

Outro disco do cantor gravado na França, "Aquello" (Ayuí, 1981), diferentemente de *Candombe de 31* em que Jaime Roos toca todos os instrumentos sozinho devido à baixa condição financeira, tem músicos convidados como José Carbajal (voz), Jorge Trasante (bateria e percussão) e Roberto Darvin (violão e voz). O disco tem como uma das canções "Los Olimpicos", música que faz parte do repertório mais conhecido de Jaime Roos. A letra faz referência aos uruguaios que saíram do país, especificamente aos imigrantes por motivos econômicos. Ao analisarmos suas estrofes percebemos que se destaca o sentimento nostálgico de alguém que está longe de sua terra natal - pode ser também o caso de um exilado por motivos políticos - e que sente saudades das coisas mais corriqueiras do seu lar; do calor, dos companheiros, do carnaval: "Ya está cerca, fin de año / En Holanda, En Canadá / Los muchachos, Congelados / Recordando Carnaval / Uruguayos, Uruguayos / Donde fueron a parar / Por los barrios mas remotos / De Colombes o Amsterdam". (ROOS, *Aquello*, 1980).

Para seguir essa mesma linha, pela proximidade musical, é relevante destacar que muitos dos *murguistas* tiveram a experiência do exílio. Raul Castro, depois de ter sido censurado com o conjunto *Patria Libre*, foi também censurado em 1975 com a *murga Las Ranas*, proibida de sair no carnaval daquele ano. Ao cantor restou sair do país, quando retornou, no ano de 1980, forma a *murga Falta y Resto*, que surgiu com a intenção, entre outras, de ser contestatória diretamente à Ditadura e aos militares. Durante *Patria Libre*, Raúl Castro, entre outras perseguições, chegou a sofrer um ataque à bomba em sua residência, na qual vivia com seus

¹⁹ Entrevista cedida à autora, abril de 2023.

²⁰ História de la Música Popular Uruguaya – capítulo 6. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xitPheWh49M&t=499s&ab_channel=requechero007. Acesso em: 30 jul. 2022.

país; apesar dos estragos materiais, na ocasião ninguém se feriu. Durante o interrogatório que faziam para ele e seus pais, um dos militares encontra em meio aos LP's dispostos na sala da casa, o disco "La patria, Compañero" (1971), do cantor Hector Numa Moraes (um dos principais cantores da década de 1960, engajado com as lutas populares e conhecido por compor canções "de protesto"); o militar pega o disco em sua mão e fala para a mãe de Castro, que no momento estava inconsolável com o ocorrido: "Acá tiene el porqué de la bomba, señora". Como Raúl Castro mesmo conclui, a frase proferida pelo militar: "aclara el atentado y refleja la situación política institucional del momento" (CASTRO, 2019, p. 113-114).

No ano de 1976 Alfredo Zitarrosa, depois de ter a maior parte de suas canções proibidas no país, parte para o exílio. O cantor conta que ele e seus companheiros assumiram o exílio como uma responsabilidade e como um dever, porque supuseram que, naquele momento, suas canções eram mais úteis fora do que dentro do país. Apesar disso, o cantor relata que: "La experiencia del exilio para mi fue muy dura. Lo fue para todos, pero afortunadamente para la gran mayoría, tanto cantores como dirigentes políticos y gremiales, asumieron el exilio en forma creativa. Yo, en cambio, no pude hacer eso, es muy poco lo que pude hacer afuera" (CARDOSO; COSTA, 2006, p. 457). Essa fala do músico também nos remete ao peso sentimental e psicológico que as pessoas exiladas passavam, no caso de Zitarrosa, que declara ter a impressão de não ter conseguido produzir durante o exílio; também é nítido de destaque que é perceptível, em algumas gravações de suas apresentações nesse período, o olhar abatido do músico, como exemplo citamos seu recital para a TV mexicana, em 1980²¹. Atílio Pérez, o *Macunaima*, conhecido escritor e radialista uruguaio, fala que o país inteiro pediu que Zitarrosa fosse para o exílio, pois todos queriam que ele sobrevivesse à ditadura. "Adagio en mí país", composta por Zitarrosa, se tornou uma de suas canções mais conhecidas; nela podemos perceber claramente que ele se refere ao que vinha acontecendo no Uruguai (já antes do golpe), porém, também está evidente a esperança em acreditar que tempos melhores estavam por chegar: "En mi país somos duros: El futuro lo dirá. / Canta mi pueblo una canción de paz. / Detrás de cada puerta está alerta mi pueblo / Y ya nadie podrá silenciar su canción / Y mañana también cantará." (Guitarra Negra, NCL, 1978)

Braulio López é o primeiro do duo Los Olimareños a partir para o exílio, no ano de 1976, "Pepe" Guerra irá para o exílio pouco tempo depois. No momento do golpe, Braulio López se encontrava na Argentina, foi preso e ficou um ano detido em Córdoba. Depois que foi "liberado" disseram que fosse para outro lugar fora das fronteiras mais próximas (não poderia

²¹ Disponível neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=X408rzBqklg&ab_channel=DarioLQ. Acesso em: 30 jul. 2022.

voltar para o Uruguai nem vir para o Brasil), dessa forma, ele passa alguns meses em Madri e depois vai para o México, onde irá morar durante 5 anos: “Eu não queria ficar aqui preso como que em uma jaula, não? Se podia sair parecia que era mais importante que fosse, com meu poder de convocatória ou de voz conhecida, de trabalho... porque não estava de acordo com o que estava se passando em meu país”. (LÓPEZ, 2009).

José Carbajal também regressou ao país no ano de 1984, depois de ter passado muitos anos em países como Argentina (onde ficou até o ano de 1973), Espanha (onde teve que sair e rumar para um segundo exílio por conta do franquismo), França, México e Holanda. *El Sabalero* conta que durante sua passagem pelo consulado uruguaio em Paris, onde foi pedir seu passaporte, lhe disseram "por que não o pede à Rússia?"²². *Sabalero*, em entrevista, ainda faz uma brincadeira dizendo que, sendo anarquista, "como ia pedir para a Rússia?". Segundo entrevista de José Carbajal ao documentário *Musica Popular Uruguaya*²³, em 1980 recebe convites para voltar para Montevideo para se apresentar e não pode aceitar pois toma conhecimento, através de Jaime Roos, de que um comissário lhe disse, quando esse último pergunta em uma chefatura de polícia se El Sabalero poderia entrar, que: “que venga, así lo casamos acá”. Dessa forma, sem opção, El Sabalero volta para o Uruguai somente no ano de 1984, quando lhe é permitido o regresso.

São várias as canções de Sabalero que falam sobre o exílio²⁴, destacamos, a título de exemplo “Borracho pero con flores” (Orfeo, 1984), que remete ao período de abertura democrática no Uruguai, momento em que ela se tornou um grande êxito popular. Entretanto, ela foi escrita enquanto Carbajal ainda estava no exílio, na França, no final da década de 1970. Nela encontramos expressos sentimentos referentes ao exílio, aos companheiros que compartilhavam da mesma experiência exilar e, ao mesmo tempo, também podemos perceber a nostalgia por estar longe de seu país, a vontade de regressar, de vivenciar o *desexílio*, citado anteriormente. A letra, composta na primeira pessoa do singular, nos remete principalmente aos sentimentos vivenciados pelo próprio cantor: “Soy cantor, cantándole a mi pueblo voy / De país en país / Dejo en versos lo mejor de mi [...] Soy feliz si puedo hacerte sonreír / Compañero de dolor [...] Borracho pero con flores vuelvo / Borracho pero de sueños ando”.

²² Entrevista de “El Sabalero” cedida a Daniel Viglietti, no programa “Párpado”, de TV Ciudad. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o3_mocYubE0&ab_channel=MariscalVoroshilov99. Acesso em: 30 jul. 2022.

²³ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JWpg5jWXQhE>. Acesso em: 10 jul. 2019.

²⁴ O disco “Volveremos” (1975), por exemplo, foi o primeiro LP feito por El Sabalero na Europa, sendo editado e gravado em Paris (KKLA), onde vivia no momento e integrava o Comité de Apoyo a los presos políticos. O disco tem a temática do exílio como central.

Aníbal Sampayo, após sair do presídio *Libertad*, no ano de 1981, parte com sua família para o exílio. Sampayo sempre foi conhecido pelas suas canções que mesclavam o folclore com letras extremamente militantes e contestatórias. Letras que falavam desde a defesa dos direitos e da dignidade dos povos originários às denúncias dos acontecimentos que tangiam seu tempo presente. Durante o tempo em que esteve exilado, continuou cantando em diversos lugares. No final do ano de 1982 grava, no exílio, um de seus discos mais conhecidos, "*Canto a la liberación*", entre as canções do disco estavam "*Canto ao Cono Sur*", "*La Justicia Popular*" e "*Canto al Brasil*", muitas dessas canções tinham o tema exilar como um eixo central de abordagem.

Daniel Viglietti é também um dos maiores exemplos de como o exílio dos músicos uruguaios foi militante e muito produtivo nos sentidos humano, político, social e cultural. Viglietti foi o primeiro dos músicos populares a partir para o exílio, logo depois que saiu da prisão, passou um curto período na Argentina e depois foi para a França, onde passou a maior parte do tempo. Em todos os lugares por onde passou, especialmente na França, o cantor conseguiu divulgar seu trabalho e se engajou de forma muito contundente e solidária às organizações de Direitos Humanos no exterior. Denunciava a ditadura uruguaia nos encontros culturais e musicais, conseguiu compor muitas canções fora do Uruguai e participou ativamente de programas de televisão e rádio, assim como na edição de periódicos que difundiam as notícias do que estava se passando em seu país, como por exemplo, divulgavam as fotos das pessoas que estavam desaparecidas no Uruguai. Viglietti conseguiu mesclar de maneira única a poesia com a esfera política, sempre engajado à libertação dos povos oprimidos, dentro e fora do Uruguai. A canção "Milonga de andar lejos", demonstra de forma exemplar os sentimentos de um exilado político: "Qué lejos está mi tierra / Y, sin embargo, qué cerca [...] Tanta distancia y camino, Tan diferentes banderas / Y la pobreza es la misma / Los mismos hombres esperan // Yo quiero romper mi mapa / Formar el mapa de todos". (Canciones para el hombre nuevo, Orfeo, 1968).

2.4.2. O desexílio e a redemocratização

O neologismo "desexílio", do escritor uruguaio Mario Benedetti (1920-2009), nos ajuda a compreender o processo posterior ao exílio, ou seja, o retorno da pessoa exilada ao seu país de origem, em conjunto com todos os problemas, traumas e dificuldades que isso engloba.

Segundo Ivonne Mogendorff, ao analisar o romance “Andamios”, de Benedetti, é destacado que a etapa do desexílio:

Es la del regreso al país natal luego de verse obligado a vivir varios años lejos de su patria. Este período despertará nostalgias por las geografías por las que se pasó y también exigirá una adaptación por parte del exiliado, pues él no es más el mismo individuo que había dejado el país y a su vez el país también ha sufrido cambios. (MOGENDORFF, 2009, p. 8).

Dessa forma, podemos perceber que uma questão central ao analisarmos o desexílio é a adaptação da pessoa que outrora esteve exilada, essa adaptação se dá desde a esfera geográfica às questões mais sensíveis, que envolvem traumas, perdas, sentimentos e nostalgias. O exilado precisa passar por um processo de readaptação, como se tivesse que (re)conhecer o lugar em que anos antes era seu lar e que conhecia completamente. Entre os anos de 1984 e 1992, um dos projetos que se preocupou em analisar e dar suporte às situações vivenciadas por ex-exilados e ex-presos políticos foi um estudo feito por uma equipe de assistentes sociais (coordenada por Laura Romero), que fez parte do programa de *Asistencia a Liberados y Retornados*, do *Centro de Orientación y Consulta* (COYC), Laura Romero destaca o motivo e a necessidade desse estudo naquele momento:

Las personas asistidas habían vivido experiencias traumáticas en la prisión y en el exilio; en el momento de la consulta, se encontraban, además, con dificultades para insertarse en un país conmovido por importantes cambios. Tanto liberados como retornados atravesaban procesos múltiples de adaptación, en referencia a ser dueños de un espacio personal diferente: casa, barrio, ciudad, país. Todos se reencontraban con relaciones familiares sostenidas durante mucho tiempo sólo por cartas o visitas en la cárcel. Ahora debían redefinir distancias e incorporar modalidades nuevas. (ROMERO, 2006, p. 471).

O desexílio uruguaio esteve em consonância com o processo de redemocratização no país. Em 1983 o país já tinha atravessado uma década de regime ditatorial, as pessoas continuavam sendo perseguidas, a censura aos meios de comunicação e às manifestações artísticas ainda era implacável. Além disso, por óbvio, o povo uruguaio seguia exilado e as prisões e calabouços estavam cheios de presos políticos e reféns, como é o caso dos guerrilheiros Tupamaros. Mesmo assim, a ditadura apresentava alguns sinais de esgotamento, tanto no plano político, quanto no econômico e social. A partir do ano de 1984, começam a regressar alguns artistas exilados; depois de muitos anos longe de seu país, foi cedido que esses voltassem. Esse momento é marcado não só pela grande felicidade por parte do povo, mas também pela esperança de que com os exilados, também retornasse a democracia.

A edição de número 1 da revista Nueva Viola, de abril de 1984 traz em sua capa uma foto de Alfredo Zitarrosa com a seguinte manchete: “*la hora del reencuentro*”. A volta de Zitarrosa – caso que merece destaque pois foi o primeiro dentre os músicos a regressar ao país – marca um momento especial para o povo uruguaio, porque além do fato em si (que já merece o devido reconhecimento) também representou uma época de esperança, de rever tantas pessoas que foram obrigadas a deixar o país, de luta em torno da Anistia política, da volta dos exilados, do retorno da democracia e de justiça para com os crimes que haviam sido perpetrados pela ditadura, que, embora desgastada, ainda estava em curso. Em alguns dos versos da primeira página do periódico citado, podemos perceber um pouco do significado desse momento e da importância que foi o desexílio do músico:

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 del 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 [...] 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. (NUEVA VIOLA, 1984, p. 2).

Um mês depois, em maio de 1984, foi a vez do duo Los Olimareños voltarem para o Uruguai, após 8 anos de exílio, ocasião em que foram acompanhados por uma multidão do aeroporto até o Estádio Centenário, onde fizeram seu primeiro show depois de muitos anos, para aproximadamente 50 mil pessoas. Foram recebidos com imensa alegria pelos uruguaiois, tomados, finalmente, por um sentimento de liberdade e, certamente, convictos com a esperança de que, assim como Los Olimareños e Alfredo Zitarrosa regressaram, os outros exilados poderiam voltar também. Após ampla mobilização de passeatas e carreatas que acompanharam o duo do aeroporto até o Estádio Centenário, nas arquibancadas do estádio lê-se cartazes que o público havia levado, com mensagens como “*Benvenidos ao paisito*” e “*Exiliados al paisito*”²⁵. A canção do duo, “*Ta’ llorando*”, remete à nostalgia de estar longe de casa: “*Tantas voces y miradas tan queridas / ya no están en el boliche, en los asados, otros vagan sin consuelo por el mundo [...] Ay, paisito mi corazón ta' llorando*” (Cielito del Olimar, Sondor, 1984).

Como comentamos anteriormente, sobre os cancioneiros tidos como “oficiais” dentro da lógica ditatorial, uma das principais canções de anti-protesto da época foi “*Disculpe*” de *Los Nocheros*. No momento do *desexílio* de músicos como Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa e

²⁵ Algumas imagens e vídeos do regresso do duo podem ser conferidos no vídeo “*El regreso del exilio (Los Olimareños)*”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R6q6qsarSQM&t=104s&ab_channel=AndresAFV. Acesso em: 06 set. 2022.

Daniel Viglietti, a revista *Guambia* faz uma piada em sua capa com a canção “disculpe”, relacionando sua letra com a resistência em seguir cantando e regresso tão esperando daqueles artistas ao Uruguai, como vemos na imagem a seguir:

FIGURA 2 - Capa da revista *Guambia*. Ano II, n° 19, 1983.



Fonte: A imagem assim como a matéria completa está disponível em: www.historiadelamusicapopularuruguay.com. Acesso em: 01 jul. 2023.

Apesar de algumas semelhanças, os países latino-americanos que tiveram regimes ditatoriais presenciaram o retorno da democracia de maneiras distintas, cada um teve algumas particularidades que devem ser observadas e que, inclusive, exercem influência (principalmente no âmbito judicial) até os dias atuais. No caso uruguaio a democracia tardou a se concretizar, segundo o historiador Geraldo Caetano (2005), podemos dividir essa fase em dois ciclos principais: o primeiro é chamado de “dictadura transicional”, que compreende os anos de 1980 e 1984, e o segundo de “transición democrática”, que abarca os anos de 1985 e 1989. A primeira fase diz respeito ao momento em que ainda não há democracia vigente no país, pois, embora haja a perspectiva de término da ditadura, o cenário ainda é marcado por uma forte presença das Forças Armadas no poder político, assim como do autoritarismo como fator recorrente no cotidiano da população.

Um acontecimento simbólico do ano de 1980 no país foi o Mundialito, campeonato mundial de futebol que teve o Uruguai como sede. É sabido que, durante as ditaduras do Cone Sul, o futebol foi amplamente utilizado para fins de propagandear os governos ditatoriais; isso ocorreu, por exemplo, durante a Copa de 1978 na Argentina (em que essa saiu campeã) e em 1970 no México (em que o Brasil saiu campeão). No Mundialito, o Uruguai se torna campeão e

isso também foi utilizado como uma grande vitória da ditadura, que naquele momento já estava desgastada politicamente. O campeonato serviu para o país mostrar externamente que tecnicamente era páreo para as seleções vizinhas e, também, através da euforia e otimismo que o esporte pode causar na população, a vitória foi utilizada pela ditadura para tentar dar uma falsa impressão de que as coisas não estavam tão ruins.

Outro fato importante daquele ano foi o “Plebiscito de 1980”, que tinha como objetivo consultar a população sobre uma reforma constitucional, na realidade, era uma tentativa de legitimar a ditadura e o sistema militar na política. Porém, a vitória do “NO”, com aproximadamente 60% dos votos válidos, demonstrou que a população desejava o retorno da democracia. O “SI” ou “NO” para a reforma constitucional se tornou, neste plebiscito, praticamente um sim ou não para a ditadura, com isso, a resposta do povo era clara. Mesmo que a ditadura ainda permaneça no poder por mais cinco anos, este fato marcou o início de seu fim, evidenciando que o Uruguai passava por uma “dictadura transicional”, como demonstrado por Caetano (2005), esse período irá até as eleições de 1984. Sobre o processo de retorno do exílio, que de nenhuma forma foi homogêneo e também não se encaixa necessariamente nessas divisões cronológicas citadas, Maria Soledad Lastra destaca que:

En el caso de los retornos del exilio, no se realizaron necesariamente a partir de las asunciones presidenciales sino que muchas experiencias de regreso se iniciaron en los años previos, en el marco de las graduales aperturas políticas, y más aún, en las coyunturas electorales. Pero tampoco estuvieron limitadas a esos primeros años de “transición” sino que, en muchos casos, se postergaron y se concretaron por fuera de los períodos mencionados (LASTRA, p. 21, 2016).

Em novembro de 1984 o povo uruguaio pôde, finalmente, voltar às urnas e escolher o presidente da República Oriental. O candidato pelo Partido Colorado, Julio Maria Sanguinetti venceu as eleições com 41% dos votos, derrotando os candidatos da *Frente Amplio* e do Partido Blanco. Este governo de Sanguinetti (1985-1990) é marcado pelo que os historiadores citados acima classificam como um período de transição democrática, tendo em vista que a eleição em si não retira o peso e as consequências de todos os anos anteriores de ditadura. É um período marcado por uma forte luta das organizações de direitos humanos, de familiares de mortos e desaparecidos e demais organizações não governamentais, para que houvesse esclarecimento e justiça perante aos crimes que o Estado cometeu durante mais de uma década. No Uruguai, diferentemente da Argentina, por exemplo, não houve iniciativa do Estado para que fosse produzido um dossiê que apurassem os crimes da ditadura. No país do outro lado do Rio da Prata, durante a presidência de Raúl Alfonsín, foi criada a *Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas* (CONADEP), responsável por investigar e realizar o Informe *Nunca*

Más argentino. Ao contrário, o Nunca Más uruguaio foi feito pelo *Servicio de Paz y Justicia* (SERPAJ), um organismo não governamental, tendo em vista a inércia por parte do Estado em apurar os crimes cometidos durante a ditadura. Sobre as medidas efetuadas nessa fase de transição, principalmente no que toca a questão do exílio, Lastra evidencia que:

La primera medida parlamentaria sancionada en marzo de 1985 fue la Ley de Amnistía, también llamada Ley de Pacificación Nacional (Ley N° 15737), que estaba dirigida a la liberación de los presos políticos. 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 si 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 del gobierno uruguayo (LASTRA, p. 23, 2016).

Um dos acontecimentos políticos mais significativos deste período transicional, é certamente a promulgação da Lei nº 15.848, em 1989, a chamada “Ley de Caducidad”²⁶, que fez com que o Uruguai caminhasse muitos passos atrás na punição dos militares, representando um dos marcos da impunidade no país. Sobre o nome e o significado da Lei, as autoras Francesca Lessa e Gabriela Fried, comentam:

Desde entonces esta ley ha determinado la trayectoria de la justicia transicional en Uruguay y ha constituido el principal obstáculo para lograr justicia. El nombre de la ley es un eufemismo para una inmunidad de facto encubierta, dado que su principal objetivo fue la prohibición de investigaciones judiciales en contra de militares o policías por violaciones de derechos humanos cometidas durante la dictadura, a pesar de que la palabra amnistía nunca aparece en su largo nombre (LESSA; FRIED, p. 34, 2011).

Em abril de 1989 é feito um referendun para que a população votasse contra ou a favor da Ley de Caducidad, o “voto verde” representava o voto pela anulação da Lei. Houve ampla mobilização de setores da esquerda, de organizações de direitos humanos, dos familiares das vítimas, de estudantes e de artistas, as campanhas pelo “voto verde” (contra o “voto amarelo”, que representava a manutenção da Lei) tomaram as ruas e os meios de comunicação. Há um festival musical, inclusive, realizado com a intenção de conscientizar as pessoas pelo voto verde, ao fundo do palco lê-se a mensagem “*voto por la alegría, voto verde*”. Participaram dos shows, entre outros artistas, a murga Falta y Resto, em conjunto com os músicos Jaime Roos e Canário Luna. Um dos grandes momentos da apresentação é quando entoam a canção *Despedida del Gran Tuleque*, com letra de Mauricio Rosencof e música de Jaime Roos, que levanta a consigna: “*por los chiquitos que fueron / por los chiquitos que vienen // uruguayos*”:

²⁶ Lei 15.848: Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. A Lei: “[...] ha caducado el ejercicio de la pretensión punitiva del Estado respecto de los delitos cometidos hasta el 1° de marzo de 1985 por funcionarios militares y policiales, equiparados y asimilados por móviles políticos o en ocasión del cumplimiento de sus funciones y en ocasión de acciones ordenadas por los mandos que actuaron durante el período de facto”. Disponível em: <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986/1>. Acesso em 20 out. 2023.

nunca más”²⁷. Além dessa iniciativa, também foram feitas inúmeras ações pelas organizações de direitos humanos, como a utilização de imagens de desaparecidos nos cartazes e os depoimentos em rede nacional para conscientizar para o voto contra a impunidade. Entretanto, apesar de todo o esforço destes setores, “con más del 80% de los votos habilitados, el 41,3% votó con la papeleta verde, mientras que el 55,9% votó con la papeleta amarilla a favor de mantener ley” (LESSA; FRIED, p. 36, 2011).

A manutenção da Lei representou um grande retrocesso na luta contra a impunidade no Uruguai. A questão da justiça contra os crimes cometidos por doze anos de ditadura se manteve fora da agenda política dos principais partidos uruguaios. Assim como em diversos outros países, essa luta continuou sendo travada no âmbito privado, não sendo levada em consideração na esfera pública e respeitada como uma responsabilidade do Estado. Continuou a cargo das mães e demais familiares, das vítimas, das organizações de direitos humanos e demais camadas da população civil comprometida com essa pauta. Esse cenário começa a mudar somente na década de 2000, a partir dos governos de esquerda de Frente Amplio. Durante a presidência de Tabaré Vázquez (2005-2010), por exemplo, houve a apuração das circunstâncias do desaparecimento do professor Julio Castro, ocorrido em Montevideo no ano de 1977, entre outros casos. Também foi nesse período que foram julgados e condenados, respectivamente, os repressores Juan Carlos Blanco (condenado a 20 anos de prisão, por conta do desaparecimento da professora Elena Quinteros) e Gregorio Álvarez (condenado a 25 anos de prisão por mais de 37 casos de homicídio qualificado).

Apenas em 2009, passados 20 anos da derrota do “voto verde”, houve um novo referendun popular para que se anulasse a *Ley de Cauducidad*, embora o resultado tenha sido quase um empate, infelizmente a maioria dos uruguaios e uruguaias votaram pela permanência da Lei e da impunidade pela segunda vez. Como destaca ainda Lessa e Fried, é importante destacarmos que os direitos humanos, principalmente quando envolve a punição de crimes de lesa-humanidade, como é o caso da ditadura de Segurança Nacional, devem ser garantidos pelo Estado, e não colocados para serem negociados ou votados pela população. Embora o país tenha dado alguns passos importantes nas últimas décadas no caminho rumo à memória, verdade e justiça, esse assunto ainda é mal resolvido, principalmente no que toca ao esclarecimento e a punição do crime contínuo que é o desaparecimento de pessoas.

O retorno dos exilados, como vimos anteriormente, foi uma realidade cheia de particularidades, que não pode ser encarada como um processo simples e homogêneo. Como

²⁷ Uma parte desta apresentação pode ser vista no vídeo: https://www.youtube.com/watch?v=3UpMViXA_d4&t=560s&ab_channel=croata845. Acesso em: 09, set, 2022.

citamos no início deste subcapítulo, a partir da experiência dos músicos, a maioria das pessoas puderam regressar ao país somente no período da transição democrática, em meados de 1984 e 1985. Os desexílios dos músicos uruguaios, por exemplo, coincidiram com a criação da *Asociación de Músicos populares de Uruguay* (ADEMPU), organização que tinha como objetivo alinhar as discussões e ações em torno do canto popular e, mais do que isso, também foi uma frente importante de luta pela redemocratização e pelo retorno dos exilados, principalmente no que dizia respeito aos músicos. A ADEMPU foi a associação responsável, por exemplo, em organizar e tornar possível o retorno de Alfredo Zitarrosa, que foi o primeiro de muitos outros cidadãos uruguaios que estavam regressando a um país que, finalmente, parecia dar adeus ao terrorismo de Estado.

2.5. RESISTÊNCIAS A PARTIR DA MÚSICA

2.5.1. Música uruguaia: breve histórico das décadas de 1960, 1970 e 1980

A análise desse trabalho se dedica a levar em conta a produção do que chamamos de Música Popular Uruguaia, porém, é evidente que essa categoria abrange muito mais do que somente os artistas abordados com maior aprofundamento aqui. Portanto, considera-se necessário um breve histórico para fins de contextualizar o cenário musical do país das décadas de 1960, 1970 e 1980, período que compõe, respectivamente, a gestação do golpe militar (o “Pachecato”), a consolidação da ditadura, e, por fim, o processo de redemocratização no país.

Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, José Carbajal, Los Olimareños, Hector Numa Moraes, entre outros, são artistas que podemos classificar como músicos de projeção folclórica, da primeira onda da música popular uruguaia. Surgiram ainda na década de 60 e, em sua maioria, também receberam o título de *Cantantes de Protesta*. O Folclore pode ser compreendido como um estilo musical com identidade própria, os artistas que se identificam com esse gênero normalmente compõem canções de acordo com a realidade em que estão inseridos, cantam em seu próprio idioma e não costumam transparecer as influências estrangeiras (mesmo que em muitas vezes elas existam). Em sua maioria, cantam e tocam sobre os problemas pelos quais o povo e o país enfrentam, situações corriqueiras de seu meio de origem, por isso, muitas vezes, os mesmos artistas do folclore também são os artistas do *Canto de Protesta*. Nessa mesma época também podemos destacar o canto de *Antiprotesta*, como é o caso do grupo *Los Nocheros*, já mencionado, que eram exatamente o oposto dos cantores

identificados com as ideias da esquerda e com a música como sinônimo de resistência e denúncia, tendo em vista que apoiavam a ditadura e propagandeavam suas diretrizes através das canções.

Como já tivemos a chance de perceber, a chamada “Música popular uruguaia” é rica e muito diversa, mesmo assim, podemos tentar traçar alguns paralelos com semelhanças e diferenças de movimentos musicais que iam se desenvolvendo entre as décadas de 1960 e 1990, por exemplo. Para o tema de análise desta pesquisa, veremos que as músicas militantes e comprometidas com sua realidade político-social não obedeciam a um ritmo ou linha melódica, até porque podemos encontrar canções comprometidas em diversos estilos e ritmos musicais. Andres Torron, especialista em Música Uruguaya comenta que:

La música uruguaya es extremadamente variada en géneros y estilos. Las canciones de temática social no son una excepción. Se pueden encontrar canciones con esa temática en todo el variadísimo arco de la música uruguaya, desde el tango al hip hop. No hay ninguna línea melódica, armónica o rítmica que se pueda trazar para definir un estilo musical de temática “comprometida”. Cada canción es un mundo distinto. Lo que si podría decirse es que los autores surgidos en los años 60, que a lo largo de su carrera tocaron esas temáticas en sus letras como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, José Carbajal o Los Olimareños buscaron hacer una música que tuviera raíces uruguayas que se diferenciara del folclore argentino, haciendo énfasis en géneros como la milonga por ejemplo (TORRON, 2023)²⁸.

Assim, mesmo que percebamos a variedade das melodias que encontramos ao trabalharmos com essas fontes musicais, podemos perceber algumas peculiaridades dos artistas oriundos da década de 1960. Como aponta o pesquisador, artistas como Daniel Viglietti, Alfredo Zitarrosa, Aníbal Sampayo, José Carbajal, Los Olimareños possuíam, além da preocupação com o canto comprometido, a intenção de ter sua projeção identificada com o Uruguai e com características próprias do país, dessa forma, podemos mencionar que buscaram criar uma identidade própria, se diferenciando do folclore argentino. Da mesma forma, ainda com a colaboração dos apontamentos de Torron, podemos evidenciar uma continuidade importante de artistas posteriores com aqueles que atuavam na década de 1960, houve uma admiração tal que fez ser possível “manter viva” aquela chama sonora que acendeu na década de 1960, seja pela beleza e rigor sonoro, seja pela mensagem político-social. “La música popular de los 60 fue muy importante porque abrió muchos caminos que se continuaron luego. En todos los estilos, tanto en los más folclórico, como en el rock” (TORRON, 2023)²⁹.

²⁸ Andres Torron em entrevista cedida à autora em abril de 2023.

²⁹ Idem.

Ainda na década de 60, temos a presença de músicos identificados com o Jazz e com o *Candombe de Vanguardia*³⁰. O Jazz influenciou a criação de clubes em Montevideu, como o *Hot Club* e *La Peña del Jazz*, nesses locais os músicos trocavam experiências e improvisavam canções, com o tempo foram anexando a isso o *Candombe*, estilo musical afro-uruguaio. Diretamente vinculado à população negra trazida forçadamente do Continente Africano para ser escravizada, o Candombe se caracteriza pelo ritmo originário do som produzido pela batida de três tambores (chico, piano e repique), tocados simultaneamente. No Uruguai do século XVII, escravizados africanos dos grupos Ngolas, Benguelas, Congos e Nganguelas, em conjunto com outras populações cativas, criaram esse ritmo e lhe deram o nome “kimbundo”: candombe. Atualmente, o candombe é um dos principais patrimônios culturais uruguaios, sendo entoado em cada canto do país oriental³¹.

As Orquestras Típicas também estiveram presentes no cenário musical de Montevideu, principalmente durante as décadas de 1960 e 1970. *Camerata De Tango* foi um grupo formado em 1969 que tocava, assim como o nome diz, o tango, mas também mesclavam ritmos como o jazz, a bossa nova brasileira e o Candombe. Seus integrantes eram Manolo Guardia, Carlos Vinitzki, Daniel Lasca, Dari Retamoso, Elida Gencarelli, Federico García Vigil, Fernando Rodríguez, Juan José Rodríguez, Martín Muguerza, Miguel Posse, Moisés Lasca, Naná Caymmi, Nelson Gobeia e Vinicio Ascone. Integravam o grupo diversos militantes políticos vinculados à luta contra a ditadura, o que fez com que sofressem ampla repressão e que fossem obrigados a seguir o caminho do exílio já no ano de 1973. A Música tropical também ganha espaço ainda na década de 60 no Uruguai, com ritmos que misturavam o *Candombe*, a *Cumbia* e outras influências centro-americanas. A esse estilo podemos relacionar os grupos *Combo Camagüey* e *Sonora Borinquen*, e *Pedro Ferreira y la Cubanacan*, esse último talvez a mais conhecida orquestra da época, composta em sua maioria por integrantes afro-uruguaios. A mistura entre sonoridades do tango e do candombe também ganham espaço na década de 1960, além de Pedro Ferreira, uma artista que se destaca nessa esfera é Lágrima Rios (1924-2006), voz de grande referência; seu talento, inclusive, lhe concedeu os apelidos de “Pérola negra do tango” e “Senhora do candombe”. A Música Tropical também volta a ganhar mais espaço no

³⁰ Músicos que se destacaram pela mistura musical originada no Candombe foram Pedro Ferreira (1910-1980) e Georges Roos (1925-1995), tio do também músico Jaime Roos. Esse último, posteriormente, se torna um dos cantores mais conhecidos do Uruguai até os dias atuais, especialmente pela sua originalidade musical de mesclar estilos musicais como o *Candombe*, a *Murga* e o *Rock n' Roll*, ou, como ficou conhecido posteriormente, os gêneros "*Candombe beat*" e a "*Murga beat*".

³¹ Matéria “O candombe afro-uruguaio: por quem os tambores chamam”, de 11/10/2014 para o Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/o-candombe-afro-uruguaio-por-quem-os-tambores-chamam/>. Acesso em 28, jul. 2022.

final da década de 1980, orquestras como *Sonora Palacio* e *Karibe con K* são grupos que marcam essa "segunda fase" da Música Tropical no Uruguai.

O Rock n' Roll aparece no Uruguai já no final da década de 50 e se desenvolve de maneira mais efetiva em meados da década de 60. A primeira fase do Rock no país esteve relacionada com a influência do filme "Rock around the clock" do grupo *Bill Halley & His Comets*, que fez gerar uma grande efervescência entre a juventude, não só uruguiaia mas de toda a América Latina, encantada pelas experiências do Blues e do Rock estadunidense. Entre o final da década de 50 e começo da década de 60, também há uma grande influência, entre os músicos uruguaios, da Bossa Nova brasileira, principalmente nas figuras de João Gilberto e Tom Jobim, alguns dos músicos que se inspiraram muito na sonoridade brasileira foram Eduardo Mateo e Ruben Rada. Nessa época é formada a banda *Los Iracundos* (anteriormente denominada *Blue Kings*), o grupo passou por diversas mudanças, tanto no estilo musical – passou do Rock mais "pesado" para uma espécie de Melódico Internacional – quanto em sua formação. A banda conquistou a juventude uruguiaia identificada com o Rock e alcançou prestígio para além das fronteiras do país, além de manter suas atividades até os dias atuais.

Ao falar de Rock n' Roll é impossível não levarmos em conta duas das maiores influências da década de 60: Os Beatles e os Rolling Stones. O crescimento das duas bandas fez com que os jovens de diversos lugares identificados com o Melódico Internacional e com o *Rhythm and Blues* fossem diretamente influenciados. Aqui é importante mencionar que essa influência não se deu só no plano musical, mas também no modo de vestir e no modo comportamental. Podemos citar a experiência das bandas uruguaias *Los Gatos* e *Los Shakers*, essa última, com nítida influência dos Beatles, existiu de 1964 a 1968 e era composta pelos integrantes Carlos Vila, Hugo Fattoruso, Osvaldo Fattoruso e Roberto Capobianco. Los Shakers tiveram grande sucesso também fora das fronteiras, principalmente em países como Argentina. Seus integrantes, ao final das atividades da banda, continuaram na cena musical uruguiaia em outros projetos. Hugo Fattoruso, por exemplo, é ainda hoje um dos maiores nomes da música uruguiaia, sendo um conhecido multi-instrumentista e cantor. Fernando Peláez, coautor da biografia de Ruben Rada, resume um pouco dessa mistura rítmica da década de 60 no Uruguai:

Con la llegada del beat, el pop y el rhythm n' blues anglosajón, y el espejo de Los Shakers desde Argentina, los muchachos uruguayos aspirantes a músicos de rock pasaron a despreciar todo lo que tuviera que ver con Los Iracundos y la Nueva Ola de El Club del Clan. Precisamente, el canto en inglés fue una de las formas de marcar esa distancia, e incluso una muy extraña manera de asignarse un halo vanguardista. El impacto beatlero fue tan grande que, como recuerda Nebbia, (*Litto Nebbia - grande expoente do rock argentino*) hasta el próprio Eduardo Mateo pasó a integrar un grupo beat en inglés. Desde fines de los cincuenta Mateo había centrado sus intereses en la música brasileña,

integrando O Bando de Orfeo, un conjunto que llegó a hacer diversas presentaciones cubriendo el repertorio de Os Demônios da Garoa. (PELÁEZ; RADA, 2013, p. 53).

Assim com o Rock teve grande influência na América Latina a partir da década de 1960, o gênero *folk* também o teve. O *folk rock*, estilo musical caracterizado principalmente por violão e voz e em destaque nos Estados Unidos durante os anos 60, também influenciou artistas de outros países e regiões. Artistas como Joan Baez e Bob Dylan, por exemplo, foram figuras importantes no sentido da inovação musical e também porque, em suas músicas, falavam sobre justiça social, guerras e demais temas político-sociais sensíveis e em voga nos Estados Unidos da época, especialmente no cenário da Contracultura e de ampla mobilização popular.

O Rock uruguaio do final da década de 60 e início da década de 70 busca sua influência no Rock Progressivo, muitas bandas mesclaram esse estilo com a tentativa de recuperar uma identidade própria da música do país - deixada em segundo plano frente às influências britânicas e estadunidenses do início da década - e começam a cantar em espanhol. Aqui se destacam bandas de sonoridades mais pesadas, como *Psiglo*, *El Kinto*, *Tótem e OPA*, as últimas três tinham como integrante Rubén Rada, um dos maiores precursores do estilo *candombe beat* e um ícone da música uruguaia até os dias atuais. Além disso, o trio *OPA*, um dos grupos mais conhecidos no Uruguai e reconhecidos no cenário internacional, tinha como integrantes os dois irmãos Fattoruso, "ex *Shakers*".

No início da década de 70 a música contestatória é moeda corrente entre os artistas e bandas uruguaias. Nesse contexto, entre os anos de 1972 e 1975, surge o grupo *Patria Libre*, que tinha como integrantes Miguel Amarillo, Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff e Raúl Castro e como co-integrantes os músicos Jaime Roos, Jorge Trasante, Mary Da Cunha, Walter Reyno, Darío Otorgués, Daniel Haedo, Rosario Lazaroff e Eduardo Ferreira. O grupo se destacou pelas suas letras com teor contestatório, e além da influência do Rock n' Roll, mesclavam o próprio folclore em suas composições. Segundo Raúl Castro, sobre o estilo musical do grupo: "La busca pelo latino-americanismo creo que era consciente y necesaria"³². Tiveram seu único disco gravado censurado pela ditadura e vários de seus integrantes foram, no mínimo, ameaçados pelo governo ditatorial, a maioria rumou ao exílio logo em seguida. Formado em 1967, o duo *Los Zuraca* também merece o devido destaque dentro do Canto Popular uruguaio, integrado

³² Entrevista para o documentário "Historia de la Musica Popular Uruguay" - Capítulo 5. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=i_VjzwcMPd0&t=1298s. Acesso em: 07, jul. 2022.

por Julio González e Humberto Piñeiro, não deixaram de atuar e produzir mesmo durante os anos mais duros da ditadura.

Durante os anos de consolidação dos mecanismos de censura e perseguição aos músicos efetuadas pelos organismos da ditadura, de forma dialética, a resistência vinda a partir do Canto Popular possui uma grande dimensão. Nesse mesmo período, por outro lado, também reinavam as diretrizes repressivas DINARP, o que colocava inúmeras dificuldades para o trabalho de produção e atuação desses artistas. Porém, durante o final da década de 1970 e começo da década de 1980, observamos a presença de uma nova geração de musicistas, comprometidos com o “canto de protesto”, é o caso dos artistas Carlos Benavides, Fernando Cabrera, Leo Masliah, Eduardo Darnauchans; dos grupos Larbanois & Carrero (duo já atuante na década anterior), Canciones para no dormir la siesta, Los que iban cantando, Washington Carrasco y Cristina Fernández, Rumbo, entre outros. A canção de Rumbo, "A Redoblar" (Para abrir la Noche, Ayuí, 1980), se tornou bastante conhecida no começo da década de 80, sua letra entoava versos de esperança em um país melhor, pelo fim da ditadura e do exílio: “[...] A redoblar muchachos la esperanza / Que su latido insista en nuestra sangre / Para que ésta nunca olvide... su rumbo // Porque el corazón no quiere / Entonar más retiradas”.

A partir da lenta retomada da democracia, em 1985, o Rock começa a ganhar espaço novamente, embora, por causa da ampla censura às bandas de Rock na década de 70, os integrantes das bandas do final da década de 80 mal conhecessem os primeiros grupos que fizeram sucesso com o estilo musical. Aqui podemos perceber outras influências estrangeiras, como o Punk Rock (com influências de bandas internacionais como The Clash e Ramones). A esse cenário podemos relacionar bandas como Los Estómagos, Los Tontos, Los Traidores, La Tabaré Riverock Banda e Guerrilla Urbana, que de certa forma foram responsáveis por recuperar a identidade do Rock nacional uruguaio; importante destacar que alguns desses grupos também falavam em suas canções sobre a ditadura, nesse caso, sobre as sequelas da ditadura e da impunidade deixadas na sociedade uruguaia. É o caso, por exemplo, da canção “Montevideo agoniza” (Los Traidores, Orfeu, 1986) da banda Los Traidores, que mostra a falta de perspectiva em se viver em um país completamente desestruturado após a ditadura: “Uruguayos, la patria o la tumba / con libertad o con gloria igual van a morir / no hay solución / Montevideo muere // Atrapados en el fondo de su propia tumba / es difícil creer que puedan salir / si hay solución / ya no está aquí”. Junto a esse novo cenário musical, artistas que começaram sua trajetória em anos anteriores também foram muito expressivos a partir de metade da década de 1980. A banda OPA, quando alguns de seus integrantes retornam do exílio em 1981, recupera sua difusão no Uruguai e na Argentina. Com o fim da censura e a retomada

da difusão de canções (nos meios de comunicação e nos espetáculos ao vivo) também regressam ao país, dando continuidade à carreira, artistas já consagrados, como é caso de Jaime Roos e Ruben Rada.

Para encerrar esse breve panorama do cenário musical uruguaio, não podemos deixar de falar das *Murgas*. O estilo murga surge no Uruguai desde, pelo menos, o ano de 1910, e é caracterizado pelo canto em coro (de aproximadamente 15 pessoas), acompanhado das batidas da bateria (bombo, platillo e redoblante). As murgas tem a característica de serem, mais do que grupos musicais, agrupações teatrais, pois seus integrantes usam “disfarces”, fantasias, maquiagens e, além disso, possuem coreografias específicas de acordo com a mensagem de cada canção. Desde seu surgimento, essa forma de arte se preocupa em falar sobre os acontecimentos políticos, sociais e econômicos do país, quase sempre de uma maneira satirizada e irônica. As Murgas são, até hoje, a principal atração do carnaval uruguaio. Além disso, nas últimas décadas, países como Chile, Argentina e Colômbia, por exemplo, também possuem diversos grupos murguistas influenciados pelo “estilo uruguaio”.

Algumas murgas uruguaias possuem um amplo histórico combativo, evidenciado, principalmente em momentos de tensão política no país, como é o caso da ditadura, em que mesmo sendo censurados e reprimidos (e não raras às vezes impedidos de desfilar nos carnavais), esses grupos continuam seu trabalho e, não raras as vezes, utilizam o palco como um grande espaço de enfrentamento e contestação. Dentre algumas murgas mais antigas podemos citar: Diablos Verdes, Araca La Cana, Curtidores de Hongos, Asaltantes con Patente e Patos Cabreros. E dentre os grupos murguistas mais recentes, formados entre as décadas de 1960 e 1980, durante ou após o término da ditadura (no contexto da volta de muitos artistas do exílio), podemos destacar La Soberana, Falta y Resto e Agarrate Catalina, essa última formada já na década de 2000. Além disso, o estilo “*murga-canción*” ganha um espaço muito grande no cenário uruguaio a partir da década de 1980, principalmente com as composições de Jaime Roos, Raúl Castro e a voz de Canario Luna (1938-2009), um dos principais cantores de murga daquele momento. Como exemplo de canções que se destacaram popularmente no Uruguai, a partir da parceria desses três artistas estão *Adiós Juventud* (*Siempre son las cuatro*, Orfeo, 1982) e *Brindis por Pierrot* (*Brindis por Pierrot*, Orfeo, 1985). Inclusive, essa última, se tornou um grande sucesso popular, não só entre as classes mais baixas. Jaime Roos comenta que *Brindis por Pierrot* consegue fazer soar a voz do povo, embora tenha poucas referências políticas diretas, o cantor destaca que, para ele, o compromisso social é também conseguir fazer soar a voz do povo mais marginalizado em todas as rádios do país (o que evidentemente conseguiu tanto com essa, como com outras canções de sua autoria).

Como podemos perceber, a cena musical uruguaia das décadas supracitadas foi múltipla, diferentes sons compuseram isso que se costuma chamar de Música Popular Uruguaia, cada um com suas particularidades. Um dos fatores que converge na atuação e produção de muitos dos artistas aqui citados (e tantos outros que não conseguimos citar) é o fato do compromisso político-social para com seu país e o povo uruguaio. Esse compromisso possui suas especificidades na figura de cada um/uma, porém, é perceptível em praticamente todos os casos analisados; tanto no Uruguai quanto no exílio, diversos artistas se mantiveram firmes na resistência contra a ditadura, que os afetou das mais variadas formas, como já vimos. É importante destacar também que, embora essa pesquisa se detenha aos acontecimentos do período ditatorial (até meados de 1988), as músicas comprometidas em denunciar e falar sobre as sequelas da ditadura não datam somente dessa época, muitas bandas, cantores e artistas de gerações posteriores se preocuparam e ainda hoje se preocupam com essa abordagem; até porque estamos falando aqui de um tema da história recente do país, infelizmente repleto de situações não esclarecidas ou resolvidas.

Iremos analisar no próximo tópico os/as artistas como Intelectuais Engajados, conceito que acreditamos abarcar tanto suas produções quanto atuações pessoais e coletivas. Da mesma forma, procuraremos exemplos de canções que abordem mais diretamente a denúncia contra a ditadura, não só no que se refere às canções sobre os desaparecidos políticos, mas de uma forma mais geral, onde possamos perceber outros temas, como o exílio, a censura, as prisões, etc. Acreditamos ser imprescindível que entendamos a resistência de um/uma musicista ancorada em uma análise desse como cidadão engajado conscientemente, onde sua arte nada mais é que a expressão de seu pensamento, do seu entendimento do meio de origem e das condições materiais que o cercam, embora devamos perceber que nem sempre esse engajamento será progressista (como vimos resumidamente, a produção musical também pode servir para os interesses de um regime autoritário e ser reacionária), porém, nesta pesquisa iremos nos deter às manifestações engajadas progressistas, que se preocuparam em denunciar e resistir à ditadura de SN uruguaia.

2.5.2. Canções militantes e o engajamento dos músicos

Há uma canção do cantor brasileiro Milton Nascimento³³, “Nos bailes da vida”, em que ele diz: “todo artista tem de ir aonde o povo está” (NASCIMENTO, Universal Music International, 1981). A partir desse pensamento podemos começar a trilhar nossa análise sobre o engajamento político dos/as artistas uruguaios e de suas canções como manifestação privilegiada para perceber esse comprometimento político-social. Assim como Milton é no Brasil um dos maiores músicos/intelectuais, que desde os tempos ditatoriais demonstra em suas canções o poder da mobilização, do se colocar ao lado do povo, muitos outros também o fizeram por toda América Latina. Na Argentina podemos citar os exemplos de, entre outros, Horácio Guarany, Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, León Gieco, Víctor Heredia; no Chile temos o exemplo de Victor Jara (assassinado pela ditadura chilena logo após o golpe de estado em setembro de 1973), Violeta Parra, os grupos Inti Illimani e Quilapayún; no Brasil ainda temos os exemplos de Taiguara, Raul Seixas, Belchior, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque (esses três últimos exilados durante a ditadura brasileira), e no Uruguai temos tantos e tantas artistas que já estão sendo citados nesta pesquisa. Podemos perceber que a música possui um poder de manifestação e convocatória importante, não somente em contextos ditatoriais, há canções que desencadeiam em seus ouvintes sentimentos muito profundos, podem estar relacionados com amores, prazeres, tristezas, traumas, indignações, injustiças sociais. A grande maioria das pessoas que gostam e tem o hábito de ouvir músicas – independente do estilo musical – deve carregar consigo uma ou mais canções que tenham esse impacto emocional em sua vida.

Há também as canções que, sem exagero, “mudam vidas”; não é incomum ouvirmos relatos de pessoas que conseguiram superar determinadas situações difíceis com o auxílio de alguma mensagem contida em uma canção. Aqui no Brasil podemos exemplificar isso também com artistas mais contemporâneos (entre as décadas de 1990 e 2000), na cena do Rap e do Hip Hop, é o caso do grupo Racionais MC's³⁴, do rapper Sabotage³⁵, e, mais recentemente, dos rappers Emicida³⁶ e Criolo³⁷, por exemplo. Muitas das músicas destes e de tantos outros artistas estão em consonância com os problemas travados por grande parte da população brasileira,

³³ Milton Nascimento (1942) é cantor, compositor e multi-instrumentista brasileiro; é conhecido como um dos maiores nomes da Música Popular Brasileira. Sua carreira também se destaca pela parceria com inúmeros músicos latino-americanos, como Mercedes Sosa e León Gieco (Argentina).

³⁴ O grupo Racionais MC's foi fundado em 1988, é formado por Mano Brown, Ice Blue, Edi Rock e KL Jay. É um dos mais reconhecidos grupos de Rap do Brasil.

³⁵ O rapper Sabotage (1973-2003) também é um dos maiores nomes do Rap brasileiro. O artista era cantor, compositor e ator. Em 2003 foi brutalmente assassinado na Zona Sul de São Paulo.

³⁶ Leandro Roque de Oliveira (1985), mais conhecido como Emicida, é cantor e compositor. É conhecido como um dos maiores nomes do Rap no Brasil para as novas gerações.

³⁷ Assim como Emicida, Criolo (1975) é cantor, compositor e ator brasileiro, desde o lançamento de seu disco “Nó na Orelha” (2011) é considerado um dos maiores nomes do Rap, Hip Hop e Samba no Brasil.

principalmente a população negra e/ou pobre das periferias do país. As mensagens das canções, de denúncia, de indignação, podem ser associadas a diversos temas da realidade político-social, como o racismo institucional, o sistema carcerário, a fome, o desemprego, a violência e a desigualdade social. Com esse exemplo devemos lembrar que, evidentemente, estamos falando de um país que, principalmente na década de 1990, convivía com uma alta taxa de desigualdade social e de inflação, onde não havia nenhuma política assistencialista (realidade que começa a mudar a partir do ano de 2002, no primeiro mandato do presidente Luís Inácio Lula da Silva), em um país que recém caminhava rumo a um sistema democrático (na legislação), mas que na prática era palco da aplicação de diversas medidas neoliberais, onde a população pobre e negra era a mais afetada, tanto pela violência, quanto pela fome, o desemprego e a falta de perspectiva de acesso à educação e ao sistema de saúde. Nesse contexto, mesmo que as canções dos artistas citados (e de tantos outros/as) denunciassem a realidade, faziam e fazem com que as pessoas mantenham a cabeça erguida e continuem lutando pelos seus sonhos. Na música “Vida Loka - parte 1” do grupo Racionais, por exemplo, tem um verso que diz: “Ei, irmão, nunca se esqueça / Na guarda, guerreiro, levanta a cabeça, truta / Onde estiver, seja lá como for / Tenha fé, porque até no lixão nasce flor”. (Nada como um dia após o outro, Boogie Naípe, 2002). A canção “Levanta e Anda”, de Emicida, também nos remete a uma mensagem semelhante: “Quem costuma vir de onde eu sou / Às vezes não tem motivos pra seguir [...] Mas eu sei que vai, que o sonho te traz / Coisas que te faz prosseguir / Vai, levanta e anda, vai, levanta e anda”. (O Glorioso Retorno de Quem Nunca Esteve Aqui, Laboratório Fantasma, 2013).

Essas canções estão aqui para demonstrar que, independentemente da época e do lugar, haverá os artistas que irão dar o seu recado através de suas composições, e, essa mensagem estará associada (direta ou indiretamente) à realidade material que os cerca. Anteriormente foi dito sobre as canções que “mudam vidas”, e, não deixam de ser essas também, em primeiro lugar porque citamos exemplos de músicas que são do alcance da população, que coloquialmente falamos que “chegam até ela”, em segundo lugar falamos de artistas que tiveram vidas difíceis e que falam “desde o povo” e “para o povo”, assim como na canção de Chico Science e Nação Zumbi, onde se fala: “É o povo na arte / É arte no povo / E não o povo na arte / De quem faz arte com o povo” (Etnia, Afrociberdelia, Sony, 1996). Um fator de extrema importância é que, mesmo destacando tudo de negativo que o Estado produz, a mensagem dessas canções está ancorada no “levantar a cabeça”, no “levantar e andar”, no ter paciência – sem imobilizar – em suma, está semeando o “esperançar”³⁸. Aqui nos é cara a

³⁸ O termo, com seu significado relacionado ao “verbo esperançar” ao menos no Brasil, está associado principalmente à obra da escritora Conceição Evaristo (1946) e do educador Paulo Freire (1921-1997).

sugestão de análise de Friedlander, que destacamos na introdução desta pesquisa, na qual um dos pontos principais é sabermos o histórico do artista (condições psicológica, social e econômica), sua história musical e os seus marcos importantes na carreira (FRIEDLANDER, 2006, p. 15). Ao pensarmos esses artistas citados anteriormente, como foi dito, muitos deles tiveram experiências negativas ao longo da vida, seja pela pobreza e/ou pela violência policial e pelo racismo, ao sabermos disso, talvez, teremos outra compreensão de suas letras e maior entendimento do porquê verem a necessidade da abordagem desses temas.

Relacionado a isso, Paul Friedlander ainda comenta sobre a importância de percebermos o contexto social dos artistas em nossa análise. Esse ponto, embora já evidenciado por outros autores que também fazem parte de nossa bibliografia, é chave para a compreensão das músicas. A relação dos artistas com a sociedade, os movimentos políticos e culturais, o estabelecimento de contraculturas alternativas e o desenvolvimento da indústria cultural no momento da produção, entre outras, são questões cruciais para a análise das fontes fonográficas (FRIEDLANDER, 2006, p. 15). Isso também está diretamente relacionado ao nosso tema de pesquisa, onde podemos considerar que, como todas nossas fontes possuem relação direta ou indireta com a ditadura uruguaia, ao abordar a temática dos desaparecidos políticos os artistas por si só já estão evidenciando o contexto no qual fazem parte e sendo agentes comunicativos do mesmo. Além disso, em contextos de ampla repressão política e retirada de direitos individuais e coletivos podemos perceber que a própria indústria cultural é afetada, como foi destacado na sessão anterior, assim, as dificuldades de criação – com a censura – de produção, gravação e difusão de canções se tornam muito delicadas e completamente diferentes das vistas em contextos democráticos, por mais que esses últimos também apresentem problemas pontuais.

A questão da “arte do povo e para o povo” está diretamente relacionada à colaboração teórica de Raymond Williams, na qual o historiador destaca a importância de analisarmos a cultura e a produção artística conectadas ao seu respectivo contexto. Segundo ele: “[...] a cultura é todo um modo de vida, e as artes são partes de uma organização social que é claramente afetada de forma radical por mudanças econômicas”. (WILLIAMS, 2015, p. 10). Outra de suas contribuições, que nos ajuda a pensar os exemplos anteriormente apresentados e também nos permite tentar traçar uma abordagem sobre o papel do/da musicista como intelectual engajado é a que de: “cultura são significados comuns, o produto de todo um povo, e os significados individuais disponibilizados, o produto de uma experiência pessoal e social empenhada em um indivíduo”. (WILLIAMS, 2015, p. 12). Assim, podemos perceber que, mesmo analisando o processo artístico relacionado ao seu respectivo contexto, não podemos deixar de lançar o olhar

sobre o processo individual de criação, ou seja, a agência do artista inserido nesse meio e como as transformações políticas, econômicas e sociais impactam a sua produção. Também corrobora com essa análise as considerações de Alberto Ikeda (2001) sobre as canções que fazem parte de ações anti-hegemônicas. Segundo o autor, essa relação entre música e política pode aparecer em duas vertentes principais, são elas: a) ligadas aos movimentos sociais/políticos organizados, aos movimentos revolucionários, onde a música seria funcional e instrumentalmente política, servindo diretamente às ações políticas; b) como resultado perceptivo e realista da sociedade, que não necessariamente respeite uma norma, aqui as músicas seriam realistas, denunciadoras e questionadoras da realidade, fazem referências políticas porém são desligadas de ações partidárias ou políticas restritas.

Como podemos observar ao longo de nossas intenções com essa pesquisa, apesar de alguns artistas analisados terem envolvimento direto com algum partido ou organização política, a maioria dos musicistas e suas respectivas canções abordadas neste trabalho fazem parte da segunda vertente apresentada por Ikeda, na qual, basicamente o compositor exerce seu olhar sobre o meio material em que está inserido, fazendo com que a música de sentido político resulte mais de uma “percepção intuitiva da realidade” (IKEDA, 2001, p.). Ao analisar uma produção artística não podemos, portanto, deixar de levar em consideração todo um conjunto de fatores que estão relacionados à realidade político-social-econômica do local de onde vêm e de onde falam seus compositores. Por esse motivo, a contribuição de González (2016) e Tagg (2000), sobre o caráter metacontextual da análise da música é importante, pois ele nos permite olhar para a canção buscando como “relacionar ou conotar a música com a cultura e sociedade que a produz e condiciona sua prática e consumo”. Além disso, ao procurarmos transcender o contexto relacionado à produção musical, estamos significando-a, a partir de seu uso e historicidade (GONZÁLEZ, 2006, p. 109). Afinada com essa discussão, também está a colaboração de Garcia (2021), ao abordar o conceito de Canção Militante, a autora destaca que, durante o contexto da Guerra Fria, Revolução Cubana e, posteriormente, das ditaduras no Cone Sul, observamos o caráter transnacional da produção musical na América Latina. Segundo ela:

Há uma agenda transnacional que pauta, direta ou indiretamente, o repertório militante produzido em diferentes países, com circulação intensa na região. A apropriação dessas temáticas constitui expressão do sentimento de pertencimento regional, mesmo quando assinalada a partir de suas peculiaridades nacionais (GARCIA, 2021, p. 135).

Ao analisar o repertório de canções produzidas próximas ao período ditatorial, percebemos a pauta do pertencimento latino-americano de forma muito presente, embora com

particularidades entre os países. No Uruguai, por exemplo, o Canto Popular do final da década de 1960 esteve diretamente relacionado ao pertencimento com o restante do continente, sem deixar de lado o regionalismo oriundo do país (e da região específica do país de onde era o compositor). Caio de Souza Gomes, ao evidenciar o caráter transnacional da canção engajada latino-americana, comenta que no Uruguai essas mudanças no cancionero popular ocorre principalmente a partir da década de 1960 – momento de intensa crise política e econômica com o governo de Pacheco Areco – segundo o autor, nesse contexto crescem os artistas de projeção folclórica que se preocuparam em inserir em suas canções essas preocupações políticas nacionais e internacionais, os chamados artistas da *canCIÓN protesta*. Os cantores dessa geração (Los Olimareños, Daniel Viglietti, José Carbajal, entre outros) já demonstravam em seus primeiros discos a preocupação com a agenda política da América Latina, segundo Gomes, nesse momento já ficam evidentes elementos para percebermos a conexão transnacional dos músicos uruguaios, ou seja: “[...] a presença marcante do diálogo com a América Latina, a busca de abertura da produção musical nacional ao que vinha se dando no universo da canção folclórica dos países vizinhos” (GOMES, 2013, p. 45).

Dessa forma, apesar de termos um histórico muito mais amplo do engajamento musical na América Latina – desde, pelo menos, o período anterior à colonização, a partir da produção de povos indígenas e, pouco depois, com a inserção da musicalidade africana durante a escravização destes povos – nossa preocupação nesta pesquisa está em analisar o repertório militante produzido a partir da década de 1960, assim como a atuação daqueles músicos, buscando elementos que os identifiquem como intelectuais engajados. Consideramos a noção de Intelectual Artista para aqueles músicos que tiveram, de forma consciente, a preocupação de abordar em suas canções questões políticas e sociais, a partir de um ideário progressista e reivindicatório. O engajamento, fator primordial na atuação dos “intelectuais”, também se faz militância, e esta é percebida através do fruto do trabalho do músico, por isso, consideramos importante também o conceito de “canção militante” (GARCIA, 2021) ao fazermos o esforço de definir o repertório analisado nesta pesquisa. Garcia destaca que, para dar conta das canções produzidas durante as ditaduras devemos ir além do “engajamento”, para isso, perceber a canção como uma arte militante. Segundo a historiadora:

O conceito de engajamento, no sentido sartreano do uso da palavra escrita em prol de uma causa, não dá conta do poder mobilizador da canção, manifestado na performance musical, cuja interação direta e simultânea com seus públicos convoca à participação, fazendo reverberar a ideia de militância como exercício, prática, atuação. Se nem sempre houve filiação partidária, uma estrutura de sentimento comum pautou indubitavelmente ações combativas traduzidas em linguagem musical (GARCIA, 2021, p. 23).

O engajamento do compositor se dá na medida em que torna sua canção política em militância constante, o artista manifesta seu engajamento e compromisso com questões pertinentes de sua realidade material. Utilizamos, da mesma forma, a noção de “intelectual” para nos referir aos musicistas e compositores pois, contrária a uma visão de “academização” da noção de intelectual, a partir dos pressupostos já salientados de Gramsci (1968) e Williams (2015), a cultura seria “algo comum” a todos os seres humanos de uma mesma sociedade, e ainda, o intelectual pode ser qualquer pessoa empenhada em construir uma nova sociedade e novas maneiras de organização. Rogério de Souza Silva relaciona a figura do intelectual com a democracia, sendo que, quando esta encontra-se ameaçada (como em regimes ditatoriais), os intelectuais tendem a defendê-la e reivindicá-la, sendo espécies de “porta-vozes de uma sociedade amordaçada”. (SILVA, 2012, p. 190).

Podemos relacionar essas questões conceituais com os músicos uruguaios e as próprias canções que serão trabalhadas nesta pesquisa. O tema das pessoas desaparecidas da ditadura uruguaia não aparece no cancionário popular simplesmente como um assunto a mais; o objetivo de denunciar, informar, mobilizar e cobrar por respostas está claro em grande parte dessas mensagens. O compositor se torna mais um dos atores sociais que se responsabiliza pela luta em torno da memória, verdade e justiça. *Sabalero*, como já destacado, regressou para o Uruguai no ano de 1984, enquanto estava no exílio, continuou suas atividades artísticas, produzindo inúmeros discos e denunciando, a partir das notícias que se inteirava, os crimes perpetrados pela ditadura em seu país. Entre os temas evidenciados em suas canções, e relacionados à ditadura, podemos destacar a questão dos desaparecidos, do sequestro de crianças e a temática do exílio. No terceiro capítulo desta pesquisa iremos aprofundar essa discussão a partir do exemplo da canção “*Angelitos*”, de *Sabalero*, que fala sobre as crianças desaparecidas. A título de exemplo iremos citar a canção *Angelitos*, de José Carbajal, que será analisada com maior aprofundamento no terceiro capítulo desta pesquisa.

Podemos perceber que as canções, entre tantas outras formas de manifestação contrária à ditadura, também tiveram um importante papel de militância naquele momento. Esse fator também pode ser observado após o término da ditadura e da retomada da democracia, tendo em vista as inúmeras sequelas que o TDE deixou na sociedade uruguaia, como as pessoas que permaneceram desaparecidas e os agentes da repressão que não foram punidos pelos seus crimes. Muitas músicas, como foi dito na introdução deste trabalho, conseguiram afinar seus acordes no mesmo tom da luta em prol dos direitos humanos. Compositores, musicistas e cantores fizeram ecoar (dentro e fora do país) essas consignas, denunciaram e exigiram justiça

ao contexto repressivo, se engajaram, tanto coletivamente quanto individualmente, para se opor à ditadura de Segurança Nacional uruguaia. Dessa forma, procuraremos analisar nos próximos capítulos as canções que versam sobre o tema dos desaparecimentos políticos, buscando observar de que forma essas composições se somaram na luta por memória, verdade e justiça. Buscaremos, em nossas fontes, características que nos fazem constatar que os compositores podem ser intelectuais engajados, agentes em constante mobilização a partir de seu meio material, que não se deixaram calar diante dos inúmeros mecanismos de coerção e violência do regime ditatorial.

3. DESAPARECIDOS/AS

3.1. DESAPARIÇÕES FORÇADAS – UM BREVE HISTÓRICO

O crime de desaparecimento forçado não foi uma invenção uruguaia ou latino-americana no período das ditaduras de Segurança Nacional. Ao fazermos um breve recorrido histórico, perceberemos que essa modalidade de violação dos direitos humanos estará presente anteriormente em outros períodos históricos. Na América Latina, a prática da desaparecimento forçado como uma política de Estado, surge durante a década de 1960, momento em que muitos países já estavam sob o domínio das Forças Armadas, da perseguição ao inimigo interno e da luta anticomunista, inspirada no contexto mundial do pós-Segunda Guerra Mundial, da Guerra Fria e do Imperialismo.

Para citar apenas alguns exemplos da chamada “História Contemporânea”, podemos iniciar pela lógica do regime Nazista na Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. O sistema do terror de Estado elaborado e aplicado pelos nazistas pressupunha o desaparecimento físico de seus oponentes (judeus, ciganos, comunistas, homossexuais, pessoas com deficiências, etc.), isso se torna evidente quando observamos a prática das câmaras de gás e da incineração dos milhares de corpos. O “terror total” aplicado ia desde a estigmatização, o isolamento, o sequestro, as prisões, as torturas nos campos de concentração, a exploração do trabalho, até o assassinato e o desaparecimento do corpo. A dignidade daquelas pessoas era negada durante a vida e também após a morte. Antes de desaparecer com o corpo, suas partes eram utilizadas como forma do sistema econômico lucrar, cabelos utilizados para a confecção de tapetes, pele usada na fabricação de sabão, corpos em geral utilizados em experimentos médicos e científicos³⁹. Como dizia um professor de História Contemporânea na universidade: “o nazismo foi a forma mais brutal e extrema do capitalismo defender seus interesses” (PADRÓS, 2015).

O decreto nazista do *Nacht und Nebel* (Noite e Neblina), de 1942, pressupunha transferir prisioneiros de países ocupados no calar da noite, marcando-os com as iniciais N.N., essas pessoas ficavam ainda em piores condições do que os outros presos nos campos de concentração e, o cerne do decreto estava na ordem de desaparecer com qualquer vestígio delas. Sobre as ordens do decreto, Rodolfo Mattarollo e Eduardo Luis Duhalde destacam o que foi decretado pela alta cúpula nazista:

³⁹ *Nacht und Nebel* (“Noite e Neblina” ou “Noite e Nevoeiro”), documentário sobre os campos de concentração nazistas, retrata esses e outros acontecimentos. O documentário está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HjAT2J7yt1Y&t=3s&ab_channel=DOCMANIA. Acesso em 22, fev. 2023.

“Un efecto de terror eficaz y prolongado solo se logrará mediante la pena de muerte o por medidas idóneas para mantener a los allegados y a la población en la incertidumbre sobre la suerte de los culpables” [...] En instrucciones posteriores (2 de febrero de 1942), insiste en el aspecto central del procedimiento secreto: “El efecto intimidatorio de estas medidas reside: a) en el hecho de que hace desaparecer a los acusados sin dejar rastros; b) en el hecho de que está prohibido dar informaciones de cualquier naturaleza, sobre el paradero la suerte de los acusados”. (DUHALDE, 2013, p. 80-82).

O estudo de Duhalde também nos ajuda a compreender a aproximação das práticas de desaparecimento nazistas com as aplicadas nas ditaduras latino-americanas. Evidentemente, que, cada uma possuiu suas particularidades e necessidades de acordo com o contexto do país, porém, podemos perceber uma “inspiração” dos militares latino-americanos para com as ações do terror de Estado nazista. “La finalidad principal, tanto en la Alemania nazi como en la Argentina del terror estatal, de la metodología de las desapariciones forzadas no es solo la de destruir a la víctima, sino la de sembrar un terror eficaz y duradero en la población”. (DUHALDE, 2013, p. 81).

Outro exemplo importante é o da Espanha Franquista (1939-1975), um regime que gerou inúmeros casos de desaparecimentos e também possui aproximações analíticas com as ditaduras do Cone Sul da América Latina. Cronologicamente anterior às práticas de desaparecimento nazistas, o Estado franquista, logo após a Guerra Civil Espanhola (1936-1939) e a derrota dos republicanos (entende-se aqui como todas pessoas contrárias aos ideais propagados pelos fascistas: anarquistas, comunistas, socialistas, democratas, etc.), o General Francisco Franco assume o poder em uma Espanha completamente aliada ao fascismo e ao terrorismo de Estado, um país comandado pelo tripé do Exército, Igreja Católica e grandes latifundiários. Há algumas décadas, tornou-se conhecido o caso das crianças desaparecidas, que, filhas de pais e mães que foram mortos pela ditadura franquista, eram sequestradas e apropriadas por outras famílias, educadas a partir das diretrizes da moralidade cristã burguesa, sobre isso falaremos mais especificamente no próximo capítulo.

Evidente que podemos pensar que desaparecimentos ocorreram ao redor do mundo em períodos muito anteriores; se percorrermos as histórias de sociedades “pré-históricas”, de grupos indígenas durante a chegada dos europeus às Américas, à exploração dos continentes Asiático e Africano, provavelmente perceberemos a desapareição entre tantas outras formas de controle e violência sobre àquelas populações. Porém, aqui nos cabe tentar traçar um breve histórico que nos auxilie a entender a prática dos desaparecimentos como política de Estado, especialmente em Estados contemporâneos que utilizaram do terror sobre seu povo. Na América Central, a modalidade data desde a década de 1930, em El Salvador, quando inúmeros

cadáveres foram dados como desaparecidos durante o governo de Hernández Martínez. Na Guatemala, as práticas das desapareições forçadas de pessoas, como política de Estado, iniciam-se na década de 1960. Sob o governo golpista de Enrique Peralta Azurdia, que suspende as liberdades democráticas no país e estabelece um regime ditatorial, muitos guatemaltecos foram mortos ou desaparecidos:

Con el antecedente regional de los crímenes del régimen de Maximiliano Hernández Martínez en El Salvador en 1932 y los de la represión en Guatemala tras el derrocamiento del gobierno de Jacobo Arbenz entre 1963 y 1966, se calcula que existen al día de hoy entre 40.000 y 45.000 desaparecidos en Guatemala, la mayoría durante la guerra civil (1960-1996) que dejó un saldo de 200 mil muertos (civiles desarmados), el 80% de los cuales pertenecían a alguna de las etnias indígenas. Las desapariciones realizadas por fuerzas de seguridad estatales continúan hasta la fecha, según han denunciado numerosas organizaciones de derechos humanos⁴⁰ (AHARONIAN, 2018).

Como já sugerimos, a desapareição forçada, assim como outras práticas efetuadas pelos órgãos – legais e ilegais – da repressão, não deve ser compreendida como uma ação isolada. Tentamos demonstrar até aqui que esse crime estava relacionado a uma complexa rede repressiva, que pode ser observada em cada um dos países, mas também, durante as ditaduras do Cone Sul, ultrapassa fronteiras geográficas e nacionalidades. Isso é demonstrado a partir das ações efetuadas pela conexão repressiva entre os países, a Operação Condor. Muitos cidadãos uruguaios foram desaparecidos no Brasil, Chile ou, em maior número, na Argentina. Esse último país é, sem dúvida, o primeiro quando pensamos em desapareições na América Latina, pois a ditadura Argentina teve como prioridade a modalidade repressiva e os números de casos de desaparecimentos são muito elevados, como já citamos no capítulo anterior.

Na Argentina os golpes militares começaram na década de 1960, no ano de 1966 é efetuado um golpe militar no país e já nesse momento evidenciamos alguns casos de desaparecimentos. Porém, a intensificação e aperfeiçoamento da modalidade vieram no prelúdio do golpe efetuado pela Junta Militar, em 24 de março de 1976. Havia muitos casos de assassinatos e desaparecimentos no país no contexto da crise política instaurada a partir da morte de Juan Domingo Perón e a intensificação das ações de grupos paramilitares, como a *Tripe A*, a *Alianza Anticomunista Argentina* (AAA). “Entre julio y agosto de 1974 se contabilizó un asesinato de la AAA cada 9 horas. Para septiembre de 1974 habían muerto, en atentados de esa organización, alrededor de 200 personas. Se inició entonces la práctica de la desaparición de personas” (CALVEIRO, 2004, P. 10). Com esse histórico, a partir de 1976, a política de

⁴⁰ Texto completo de Aharonian está disponível em: <https://iela.ufsc.br/desaparecidos-y-terrorismo-de-estado/>. Acesso em: 26, fev. 2023.

desaparição forçada de pessoas se torna a principal modalidade repressiva no país. Pilar Calveiro destaca que:

El golpe de 1976 representó un cambio sustancial: la desaparición y el campo de concentración-extermínio dejaron de ser una de las formas de la represión para convertirse en la modalidad represiva del poder, ejecutada de manera directa desde las instituciones militares. Desde entonces, el eje de la actividad represiva dejó de girar alrededor de las cárceles para pasar a estructurarse en torno al sistema de desaparición de personas, que se montó desde y dentro de las Fuerzas Armadas (CALVEIRO, 2004, p. 15).

Mesmo alvo de debates e questionamentos para alguns historiadores, tendo em vista a dificuldade de quantificar as vítimas da ditadura, segundo as principais organizações de direitos humanos, especialmente de *Madres, Abuelas* e demais familiares argentinos, estima-se que em torno de 30.000 pessoas foram desaparecidas e 500 bebês foram roubados e/ou apropriados durante os anos da ditadura naquele país (1976-1983)⁴¹. O aparato repressivo montado foi exemplar no sentido de tentar aniquilar as resistências, especialmente do povo organizado. Organizações da esquerda armada, como Montoneros e ERP (*Exercito Revolucionario del Pueblo*) sofreram diretamente essas ações dos órgãos de repressão, ERP, por exemplo, praticamente sumiu a partir da caça feita e das inúmeras mortes e desaparecimentos de seus militares.

No Brasil não foi diferente, desde a instauração da ditadura de Segurança Nacional com o golpe de 1964, as desapareções como política de Estado se tornaram frequentes. Mesmo que o país ficasse conhecido pelo uso indiscriminado da tortura durante todo o período ditatorial, outras práticas repressivas comuns entre os países do Cone Sul eram evidenciadas. Segundo o levantamento do Dossiê dos Mortos e Desaparecidos Políticos, elaborado pelos Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos no Brasil, há, pelo menos, 436 casos de pessoas mortas ou desaparecidas pela ditadura brasileira. Os casos aumentam consideravelmente quando observamos, também, desaparecimentos anteriores ao golpe de 1964, especialmente da população camponesa e dos grupos indígenas mortos ou desaparecidos naquele período⁴². Importante ressaltar que o trabalho dos familiares brasileiros, desde o final da década de 1970 e início de 1980 foi essencial para que avançassem outras questões referentes ao tema; auxiliou, por exemplo, para a elaboração da Lei 9.140/95, que reconheceu a responsabilidade do Estado brasileiro pelo desaparecimento de militantes que lutaram contra a ditadura; o Dossiê dos

⁴¹ Sobre esses números, consultar: NOVARO, Marcos; PALERMO, Vicente. *La Dictadura Militar 1976-1983: del golpe de Estado a la restauración democrática*. Buenos Aires: Paidós, 2003.; e ROMERO, Luis A. *Breve História contemporânea de la Argentina: 1916-1999*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004.

⁴² Sobre esses casos e números ver relatórios da Comissão Nacional da Verdade (Brasil, 2011/2012), disponíveis em: <http://cnv.memoriasreveladas.gov.br/>. Acesso 01, set. 2023.

familiares também foi importante para as investigações da abertura da Vala de Perus, um dos principais locais de ocultamento de cadáveres que remetiam à ditadura e, de maneira muito importante, o trabalho efetuado no Dossiê foi imprescindível para ajudar nas pesquisas e ações da Comissão Nacional da Verdade, estabelecida no país em 2014.

Assim como podemos perceber que os casos de desaparecimentos de pessoas não são específicos das ditaduras, porém, que durante elas tomaram uma proporção e especificação diferenciados a partir da utilização do terror de Estado, vemos também que, infelizmente, casos muito semelhantes seguem ocorrendo em diversos lugares do mundo. A impunidade presente no crime do desaparecimento – que trataremos com mais aprofundamento no decorrer desta pesquisa – faz com que seja um crime que siga sendo praticado nos mais variados contextos históricos. A não punição desses e de outros crimes que foram comuns na ditadura também auxilia para que, por exemplo, no Brasil, no Uruguai, na Argentina e demais países do Cone Sul muitas pessoas sigam desaparecendo. Agora o contexto é outro, as vítimas quase sempre também possuem outro perfil (pobres, negros e negras, indígenas, população LGBTQIA+, entre outros), porém, os crimes possuem semelhanças e a agência do Estado, mesmo não sendo mais ditatorial, é central e exemplar quando se trata da defesa de seus interesses.

Em outros contextos atuais, como da população palestina, apenas para citar um exemplo, também percebemos crimes de assassinatos, desaparecimentos e demais violações de direitos humanos. Populações, armadas e direcionadas a aceitar e defender que são superiores perante outros povos ainda fazem parte de nosso cotidiano. Países como Estados Unidos, que outrora apoiou e financiou golpes militares na América Latina, hoje também faz sua parte para garantir sua soberania e assegurar seus interesses capitalistas ao redor do mundo; financiando guerras, assassinando e desaparecendo inocentes, muitas vezes crianças. Quem se sensibiliza quando uma criança palestina morre em um bombardeio na faixa de Gaza, efetuado pelo exército israelense e com o apoio estadunidense? Quem fica sabendo quando uma mulher negra brasileira, trabalhadora, some quando retorna do trabalho e nunca mais é vista? Reafirmamos que, embora esta pesquisa se trate das ditaduras de Segurança Nacional e, especialmente, da ditadura uruguaia, precisamos observar, enquanto historiadores/as, ações dos Estados através dos anos, perceber conexões e tentar traçar diferenças e permanências entre os crimes de lesa-humanidade de ontem e de hoje, até porque, como estamos tentando demonstrar, alguns crimes não ficam no passado, eles simplesmente não passam.

3.2. O FUNCIONAMENTO DO ESQUEMA REPRESSIVO DO SEQUESTRO SEGUIDO DE DESAPARECIMENTO

Quando começamos a estudar o crime do desaparecimento de pessoas durante as ditaduras do Cone Sul, algumas dúvidas surgem quase que de imediato: por quê? Como? Quando? Onde? Por quem? Esses questionamentos, infelizmente, nem sempre podem ser respondidos, tendo em vista que muitos casos até hoje não foram esclarecidos e seus culpados não foram responsabilizados. Entretanto, há, desde o término das ditaduras, amplas iniciativas, principalmente de organizações dos direitos humanos e de familiares das vítimas mortas ou desaparecidas, para tentar alcançar respostas para essas e tantas outras dúvidas. No Uruguai, um dos primeiros esforços relacionados ao tema em questão foi a elaboração do informe especial “Desaparecidos”, publicado pelo *Centro de Estudios de América Latina* (CEDAL) no ano de 1986 e organizado por José Luis Baumgartner, Jorge Matos Duran e Mario Mazzeo. A partir deste informe, podemos perceber que, mesmo tão pouco tempo após a redemocratização, já se tinham noções importantes sobre como ocorriam os desaparecimentos de pessoas. Por isso, esse texto, juntamente com o informe “Uruguay: Nunca Más” e o texto apresentado à UNESCO em 1978, entre outros materiais mais recentes, são de suma importância para esta pesquisa e, principalmente, para este capítulo desta dissertação.

Como vimos no capítulo anterior, é importante que pensemos sobre o desaparecimento de pessoas dentro da lógica repressiva da utilização do terror de Estado e da aplicação da Doutrina de Segurança Nacional. Este crime, assim como diversos outros, não foram feitos por “excessos de poder” e tampouco foram fatos isolados no período ditatorial. O desaparecimento foi elaborado com a nítida intenção de combate e eliminação das pessoas consideradas “inimigas internas”; e ainda, foi praticado em larga escala e atravessou fronteiras justamente porque os repressores e sequestradores tinham a convicção da impunidade total sobre essas ações. Sequestrar e desaparecer demonstra também a tentativa de eliminar qualquer vestígio sobre os crimes cometidos. Sobre alguns dos objetivos do desaparecimento, a pesquisa do CEDAL destaca que:

Sus objetivos incluyen la eliminación física del supuesto “enemigo interno” y la creación de un clima de terror en toda la población. Pero aun en los casos en que de antemano no se planificó la “desaparición” del detenido, el mecanismo del secuestro-detención impide la defensa de la víctima, ya que para los jueces no existe tal detenido. Ello posibilita la aplicación de torturas sin límite para obtener información, desde que “no pasa nada”: si el detenido muere en “la máquina” será un “desaparecido” y nadie responderá por ese asesinato. (BAUMGARTNER; DURAN MATOS; MAZZEO, 1986, p. 12).

Os desaparecimentos, na maioria das vezes, faziam parte do “final” de uma sequência de violências persistentes, que consistiam no sequestro, traslado e tortura da vítima. Veremos a seguir um pouco de como funcionava cada uma das etapas que antecipavam o desaparecimento. Como ponto de partida para a execução do sequestro, havia a inteligência de informação dos órgãos repressivos, quase sempre clandestina. Theissen destaca que, a partir da implementação da Doutrina de Segurança Nacional pelos exércitos ditatoriais, foi montado um regime paralelo clandestino, o qual se encarregava, entre outras funções, de obter todo e qualquer tipo de informações que possibilitassem o monitoramento e a repressão contra pessoas consideradas “inimigas internas”. Essas informações, tanto pessoais (características físicas, familiares, endereço, local de trabalho, meios de locomoção, etc.) quanto políticas (participação política, vínculos organizativos, entre outras) serviam de preparação para o sequestro da vítima. O fato de os sequestros serem efetuados de forma clandestina assegurava, também, a impunidade dos agentes. (THEISSEN, 1988, p. 73-74).

Ao sequestrar as vítimas, em sua casa, local de trabalho, ou nas ruas, as torturas já iniciavam, tanto físicas quanto psicológicas. Logo após, no momento do traslado das vítimas (momento em que transportavam as pessoas aos centros clandestinos de detenção, às prisões, calabouços ou outros lugares da repressão) essa violência continuava, era corriqueiro que as pessoas fossem levadas vendadas ou com todo o rosto coberto por sacos pretos feitos de tecido, ação que, no Uruguai, se denominava “*compartimentación*”. Na Argentina, onde muitos uruguaios foram sequestrados, o procedimento recebia o nome de “*tabicamiento*” ou “*capuche*”. A venda nos olhos, a indefinição do destino e das próximas violências que sofreriam fazem parte da intenção de “*aislar a cada perseguido en su propio infierno*” (BAUMGARTNER; DURAN MATOS; MAZZEO, 1986, p. 21). Os centros de detenção (clandestinos ou não) era o principal destino das pessoas sequestradas, tanto no Uruguai como nos demais países da região, eram nesses locais que muitas pessoas viviam a sua “desaparição”, tendo em vista que seus familiares não tinham notícia alguma de seu paradeiro.

Presas, as vítimas sofriam inúmeros tipos de tortura; quando analisamos estes casos é importante que percebamos a tortura como uma das principais formas de desumanização do outro, de retirada da dignidade. A tortura, obviamente, não foi uma criação dos militares das décadas de 1960 na América Latina, ela remete a temporalidades históricas muito distantes: desde o contato dos colonizadores europeus com os povos originários, passando pela colonização em diversos países de África, aos rituais da Europa na Idade Média, aos processos de escravização de povos africanos no Brasil e nas Américas e aos regimes fascistas e nazistas, diversas formas de tortura foram sendo utilizadas e aperfeiçoadas de acordo com o interesse e

necessidade dos detentores do poder. Durante as ditaduras, costumamos estudar que a tortura era utilizada durante os interrogatórios como forma de obtenção de informações; além disso, podemos pensar que ela também funcionava como uma espécie de “deleite” para os torturadores. Alvaro Abos nos ajuda a compreender essa questão; o autor aponta que a tortura e as demais formas de violência não terminavam com sua finalidade em si, mas que faziam parte quase que de um cerimonial, uma liturgia:

La violencia rodea al prisionero como una espiral, lo circunda de arriba abajo, hasta la raíz misma de su ser [...] El cuerpo es el objeto del suplicio pero también lo es el alma. La memoria del perseguido es denigrada, los es su herencia y sus signos de identidad. El poder represor no acaba nunca de saciar su antropofagia. (ABOS, 1979, p. 10).

Outros exemplos que nos demonstram a brutalidade com que era praticada a violência contida nos sequestros, interrogatórios e prisões podem ser encontrados nos inúmeros depoimentos prestados pelas vítimas. Nos primeiros anos de retomada da democracia, algumas pessoas já encontraram forças para contar o que haviam passado quando foram sequestradas, torturadas e presas, ou ainda, muitos sobreviventes prestaram depoimentos para auxiliar no esclarecimento de casos de companheiros e outras vítimas. Nas décadas mais recentes, evidentemente, o número de depoimentos cresceu, também pelas inúmeras iniciativas de resgate da memória da ditadura e de luta pela verdade e justiça. No informe “Desaparecidos”, citados anteriormente, de 1986, podemos ter acesso a diversos depoimentos das vítimas, em um deles, prestado por uma ex-presa, podemos ter alguma noção de como funcionava o que Alvaro Abos cita como uma “violência espiral”:

La tortura fue sistemáticamente repetida y no sólo sobre nuestros físicos. Inclusive, se montaba una especie de espectáculo o de show; en uno de los que más recuerdo el centro fue Eduardo Bleier, aunque no sé bien que le hicieron. Fue realizado en un local muy grande; había coches con sirenas funcionando, perros y un grupo de personas a quienes se les obligaba a gritar en torno a alguien que efectivamente era torturado. Pueden ustedes imaginarse lo que era el clima en aquel local con doscientas o trecientas personas gritando, con los ruidos de las sirenas y con los ladridos de los perros. (BAUMGARTNER; DURAN MATOS; MAZZEO, 1986, p. 25).

Eduardo Bleier Horovitz, citado no depoimento acima foi sequestrado em 29 de outubro de 1975, após passar por centros de detenção e sofrer inúmeros tipos de tortura – como este e outros depoimentos relatam – ele foi declarado morto em julho de 1976, seus restos mortais foram primeiramente enterrados, após foram incinerados e jogados ao Rio da Prata. (A TODOS ELLOS, 2004, p. 56-57). Esses fatores implícitos nas formas de violência cometidas, teorizadas pela Doutrina de Segurança Nacional, evidenciam a crueldade planejada para destruir a vítima em todos os sentidos. O crime do desaparecimento comprova isso; mesmo após passar pelo

sequestro, pelas torturas, prisões e inúmeras violências, os agentes da repressão viam a necessidade de “sumir para sempre” com aquelas pessoas. Seguindo ainda os apontamentos de Alvaro Abos, sobre o funcionamento do que o autor identifica como um “poder vertical”, as pessoas assassinadas e mortas pela ditadura não tinham a mínima dignidade nem após a sua morte, não lhes era permitido um local propício para armazenar seus restos mortais, lhes eram negadas quaisquer tipos de identificação, seus familiares e entes queridos não tinham a chance de se despedir ou, no mínimo de receber explicações sobre as circunstâncias de sua morte. Muitas pessoas morreram e seus corpos foram carbonizados, foram jogados aos rios, foram descartados, como quem descarta uma coisa qualquer. Um dos apêndices do TDE é sua rentabilidade, os sistemas ditatoriais se ocupavam para que os efeitos punitivos fossem sempre multiplicados. Atingir de alguma forma familiares e pessoas queridas da vítima era uma das principais maneiras para que isso ocorresse; essa “violência irradiada” que atingia também o entorno da vítima se encarregava de duplicar o terror aplicado.

Outra questão importante é analisarmos o que Abos coloca como “violência horizontal” (que age simultaneamente ao aparato vertical já pré-estabelecido), nessa podemos observar que a ditadura faz com que a própria população exerça o caráter punitivo. Delações, intimidações, paranoias constantes e ameaças fazem com que amigos, vizinhos, colegas de trabalho e familiares violentem-se entre si. Um dos objetivos principais é estabelecer uma “cultura do medo” na sociedade, onde o desconhecimento e o pavor do que pode ocorrer façam com que umas pessoas se viam contra outras, “facilitando” assim o trabalho dos órgãos repressivos. Junto a isso, observamos o fator pedagógico do terror, no qual o objetivo principal está em desmobilizar a sociedade; o foco não está apenas em repreender uma pessoa ou grupo específico, e sim em demonstrar publicamente as consequências negativas que podem ocorrer caso haja aspirações de mudança social e resistências contra a ditadura. (ABOS, 1979, p. 13).

O caso de Otermin Montes De Oca Domenech, trabalhador e militante do Partido Comunista, sequestrado em sua casa em 25 de fevereiro de 1975, nos ajuda a compreender a violência irradiada e a tentativa de construir um cenário de pânico na sociedade. Segundo o informe *A Todos Ellos*, elaborado por *Madres y Familiares de uruguayos detenidos desaparecidos*, Domenech foi preso em sua residência, na presença de sua esposa e seus quatro filhos, porém, após ser levado, foi montado um operativo de três dias na casa (na qual também havia uma oficina onde a vítima trabalhava junto com outros companheiros). Os militares prenderam outras pessoas que trabalhavam ali, se revezavam para vigiar o ambiente, se alimentavam e dormiam no local. O depoimento do filho de Otermin é esclarecedor sobre como era a situação:

Estabamos en el cuarto, con personas que estaban revolviendo y tirando todo fuera del ropero. Yo me acuerdo que lloraba y temblaba. Dice la Señora: “Para hacer dormir al más chiquito se cantaba y eso los molestaba”. Me dijeron: “Hacé callar a ese chiquilín que está molestando”. El perro ladraba y me dijeron que lo atara. “Lo atás o hacés algo porque si no lo matamos acá”. Tuve que atarlo con una corbata a la pata de un mueble. Ellos nos apuntaban con un arma y nosotros teníamos que decir a las personas que venían, que se fueran, que no podíamos atenderlas. Es decir que no teníamos comunicación con nadie. El operativo fue tan aterrador que después los vecinos no nos saludaban por temor. (MADRES Y FAMILIARES DE URUGUAYOS DETENIDOS DESAPARECIDOS, 2004, p. 66-67).

Este depoimento nos dá um pouco da dimensão de como eram elaboradas ações militares com a finalidade de não apenas cumprir ordens específicas (como sequestrar e prender uma vítima em sua residência), mas sim montar um esquema para que fosse visível a aterradorizante a situação. Para os órgãos da repressão, era interessante que os vizinhos vissem determinadas operações para assim gerar um mal-estar público, uma insegurança coletiva, o que levava ao que foi destacado anteriormente como uma “violência horizontal”, que agia paralelamente ao sistema verticalizado do TDE. Esse sistema da violência pensado a partir dos pressupostos da DSN e aplicado sob os parâmetros do TDE, como já apontados, não era algo particular do Uruguai. Além disso, essas estruturas de violência que agiam paralelamente ao sistema principal do Estado podem ser observadas, também, em outros países (como Argentina, Brasil, Paraguai, Chile, entre outros) que nos ajudam a compreender essa lógica centrada, também, no conceito de “paralelismo global”.

A Argentina talvez seja o principal exemplo quando pensamos na lógica do “paralelismo global”, que, a grosso modo, podemos compreender como as estruturas clandestinas que agiam simultaneamente e paralelamente, ao poder terrorista já “legalizado” dentro da legislação da ditadura. Era uma das maneiras de descentralizar o poder dentro de uma organização já centralizada. Exemplos disso são os centros clandestinos de detenção (CCD) e os órgãos paramilitares formados para sequestrar, prender, torturar, desaparecer e/ou assassinar opositores. Segundo Emilio Fermín Mignone, “[...] *las Fuerzas Armadas optaron por llevar adelante sus operaciones en forma clandestina, de manera paralela pero con sometimiento global a la conducción militar y política del Estado. Esto es lo que hemos dado en llamar paralelismo global*”. (MIGNONE, 1981, p. 8). Dados recentes (2021) demonstram que na Argentina funcionaram aproximadamente 800 CCD, sendo eles de funcionamento em lugares como:

[...] dependencias de las fuerzas armadas, de seguridad y policiales —bases militares, buques, comisarías, delegaciones policiales, unidades del servicio penitenciario, etc.—, pero también en casas particulares, fábricas, hospitales,

escuelas, entre otros. En este sentido, se manifiesta, también, la responsabilidad civil y empresarial que tuvo la represión ilegal⁴³.

Compreender essa ilegalidade presente no funcionamento das ações repressivas é de extrema importância para analisarmos os casos de desaparecimento de pessoas. O caso argentino é exemplar nessa questão pois, como se sabe, naquele país desapareceram em torno de 30.000 pessoas e, aproximadamente, 500 crianças foram sequestradas e desaparecidas. A ilegalidade presente no sistema “sequestro-desaparecimento” é o que fará da desaparecimento forçada um dos crimes em que os agentes repressivos possuíam total crença na impunidade de seus atos. Se não se sabia quem havia sequestrado (poderiam utilizar veículos e roupas civis), onde sequestraram (poderia ser em uma rua menos movimentada e de madrugada) e para onde levaram (como na citação acima demonstramos, os centros clandestinos eram inúmeros e difíceis de serem encontrados) a chance desses agentes da repressão serem identificados e culpabilizados era improvável, ao menos no momento dos crimes. Além disso, devemos lembrar que, embora algumas ações funcionassem “por fora” do sistema legal das três armas (Exército, Marinha e Aeronáutica) seus agentes também estavam protegidos e amparados pelo “guarda-chuva” da impunidade do Estado militar-terrorista.

A fim de citar um exemplo brasileiro sobre CCD, gostaríamos de mencionar o “dopinha” ou “dopinho”, que funcionou durante a década de 1960 na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. O nome do centro foi apelidado assim em alusão a um diminutivo do DOPS (Departamento de Ordem e Política Social) que, nas décadas da ditadura (1964-1985) funcionou nas dependências do Palácio da Polícia da cidade gaúcha. O Dopinha funcionava em uma propriedade particular, alugada pelos militares para servir como um centro de prisão clandestina e tortura, na placa de identificação do centro, elaborada pelo projeto Marcas da Memória, lê-se o seguinte:

Primeiro centro clandestino de detenção do Cone Sul. No número 600 da rua Santo Antônio funcionou estrutura paramilitar de sequestro, interrogatório, tortura e extermínio de pessoas ordenadas pelo regime militar de 1964. O major Luiz Carlos Menna Barreto comandou o terror praticado por 28 militares, policiais, agentes do DOPS e civis, até que apareceu no Guaíba, o corpo com as mãos amarradas de Manoel Raimundo Soares⁴⁴ que suportou 152 dias de tortura, inclusive no casarão. Em 1966, com paredes manchadas de sangue, o Dopinho foi desativado e os crimes ali cometidos ficaram impunes.

⁴³ Informações retiradas do site oficial do governo argentino, na sessão de *Sitios de Memoria*. Na mesma página pode-se encontrar um mapeamento completo de cada um dos centros clandestinos. Disponível em: <https://www.argentina.gob.ar/derechoshumanos/sitiosdememoria/centrosclandestinos>. Acesso em: 09, fev. 2023.

⁴⁴ Mais informações sobre o caso do sargento Manoel Raimundo Soares podem ser encontradas a partir do trabalho da Comissão Especial sobre Mortos e Desaparecidos políticos. O material digitalizado está disponível em: <https://cemdp.mdh.gov.br/modules/desaparecidos/acervo/ficha/cid/123>. Acesso em: 09, fev. 2023.

A casa onde funcionou o centro segue, ainda hoje, sem nenhuma medida de preservação e denúncia das atrocidades que lá ocorreram. Inclusive, nos anos que se seguiram ela segue sendo de propriedade particular, o que permite ser alugada e habitada por diversas pessoas “como se nada”. Recentemente foi identificada em sites de alugueis de casas como uma “casa de férias” e a placa do projeto Marcas da Memória foi coberta com cimento, fazendo com que inúmeros grupos de defesa dos direitos humanos tivessem que pressionar o poder público para que a placa fosse, finalmente, recolocada. A placa é importante, porém, evidentemente, é um mero símbolo perto de todo o trabalho de desapropriação e transformação em centro de memória que o local deveria ter.

O Brasil, dentre os países do Cone Sul que tiveram ditaduras de Segurança Nacional, é um dos que menos fez em relação às políticas de memória e responsabilização dos culpados. Embora haja a luta incansável dos Familiares de Mortos e Desaparecidos políticos, desde, pelo menos, a década de 1970, o Estado jamais assumiu e apurou os crimes cometidos durante aqueles mais de vinte anos da história de nosso país. Até mesmo recentemente tivemos governos de políticos historicamente alinhados às posturas daqueles militares de outrora, posicionados abertamente no cenário da extrema-direita, defensores da tortura, da violência e em total negação com os direitos humanos. Governos de centro-esquerda, embora tenham feito melhorias significativas na questão social e econômica, também nunca demonstraram interesse em tocar na pauta da verdade e justiça para com os crimes da ditadura. Isso nos demonstra a continuidade de muitos dos crimes de lesa-humanidade cometidos, no Brasil, no Uruguai e em todos os países relacionados. Se não há respostas e resolução, aqueles crimes não terminam. Se não há justiça, a tendência é que a impunidade siga reinando e as violências dos estados terroristas sigam sendo frequentes contra os povos.

No Uruguai estima-se que funcionaram, pelo menos, 28 locais da repressão que atualmente funcionam como centros de memória. Alguns eram *Centros Clandestinos de Detención y Tortura* (CCDyT) e outros prédios do Exército, aeronáutica ou locais públicos que de alguma forma foram significativos para a repressão efetuada no período. Espalhados pelos departamentos de Montevideo, Canelones, Colonia, Salto, Río Negro, Durazno, Rocha e Soriano. Através do estudo *da Comisión Nacional Honoraria de Sitios de Memoria* (CNHSM), de 2021, podemos observar o mapeamento elaborado dos principais locais que receberam iniciativas para que fossem transformados em centros de memória. Outro relatório, “*Huellas de la Represión*”, elaborado pelo Centro Municipal de Fotografía (CMDf), de 2009, trata especificamente sobre os Centros de Detenção do território uruguaio. Ali podemos encontrar mais de 40 locais que foram registrados como prisões, clandestinas ou não. Como já pontuamos,

a ditadura uruguaia, dentre as do Cone Sul, foi a que mais teve presos políticos, muitos deles na condições de reféns (aqueles que eram presos e incomunicáveis por períodos muito longos e, quase sempre, em localizações que ninguém tinha conhecimento). Segundo o relatório *Huellas de la Represión*:

En 1976 Uruguay era el país de América del Sur que tenía el índice más alto de presos políticos por cantidad de habitantes. Según cifras del Servicio Paz y Justicia (SERPAJ) se calcula que entre 1972 y 1985 aproximadamente 5.000 personas fueron procesadas por la Justicia Militar. A esta cifra se sumarían otros 3.700 casos de detenidos que no fueron procesados, habiendo experimentado situaciones de prisión que comprendieron desde pocos días hasta varios meses. A su vez, debe tenerse presente que no se cuenta con cifras sistematizadas para las detenciones y los encarcelamientos ocurridos desde 1968 en el marco del estado de excepción creado por la vigencia prolongada de medidas prontas de seguridad, así como tampoco se ha determinado la cantidad de personas recluidas en centros de detención durante las militarizaciones de trabajadores decretadas durante el gobierno de Jorge Pacheco. Ambas situaciones engrosaron considerablemente el número de detenidos por razones políticas y sindicales en el período previo al golpe de Estado (CMDF, 2009, p. 5).

Essas observações fazem com que entendamos que, mesmo já constando números bem elevados de localizações que serviam à repressão, tendo em vista o tamanho do país, os números acabam sendo parciais, pois, entre outros motivos, não há como se ter uma exatidão dos que funcionavam anteriormente ao golpe de Estado de 1973, principalmente durante o “Pachecato”, que, como demonstramos no primeiro capítulo desta pesquisa, foi um período em que já eram efetuados operativos de prisão clandestina, tortura e desaparecimento de pessoas. Como se torna inviável listar e especificar todos os CCD uruguaiois, usaremos um de exemplo, com a finalidade de demonstrar seu funcionamento e sua relação direta com o tema principal desta pesquisa, as desapareções forçadas.

La Tablada, também conhecida como “*Centro Roberto*”, localizado na capital uruguaia, hoje sítio de memória, era um dos principais CCDyT da ditadura uruguaia. Durante os anos de 1977 e 1984 era propriedade do Ministério de Defesa Nacional e seu funcionamento estava a cargo do *Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas* (OAOA). O local, de aproximadamente 89 hectares, funcionou durante a ditadura como centro de prisão, tortura, assassinato e desaparecimento de pessoas, sendo ainda considerado um dos destinos dos restos mortais de muitos desaparecidos. Segundo depoimentos de moradores, durante a ditadura o local era conhecido por grande circulação de militares, músicas muito altas e gritos vindos do edifício (em um dos prédios, haviam dois alto-falantes grandes, onde era colocado *cumbia* em

volumes extremos para tentar abafar os gritos dos torturados). (CNHSM, 2021, p. 4-7). Após esse uso pela ditadura, o local ainda serviu como reclusão de adolescentes infratores; somente no ano de 2020, o ex-centro de detenção ficou à cargo da *Institución Nacional de Derechos Humanos* e da *Comisión de Memoria de la Tablada*.

A partir do informe de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, as pessoas presas e desaparecidas em *La Tablada* são: Luis Eduardo Arigón Castel, Óscar José Baliñas Arias, Óscar Tassino Asteazu, Amalia Sanjurjo Casal, Ricardo Alfonso Blanco Valiente, Félix Sebastián Ortiz, Antonio Omar Paitta Cardozo, Miguel Ángel Matto Fagián, Carolina Barrientos de Carneiro, Eduardo Gallo, Cécica Elida Gómez Rosano, Carlos Federico Cabezudo Pérez (A TODOS ELLOS, 2004). O *Grupo de Investigación en Antropología Forense* (GIAF) fez inúmeras pesquisas arqueológicas no local, a partir de depoimentos de ex-presos e moradores vizinhos, escavaram pontos específicos à procura de restos ósseos humanos, que não foram encontrados. O que demonstrou, até o momento (2013) que aquele não foi o destino dos restos mortais de mortos e desaparecidos pela ditadura. (GIAF, 2015, p. 110). Devemos ressaltar que, a partir dos informes de Madres y Familiares, podemos perceber que em diversos casos – inclusive dos nomes citados acima – os restos mortais foram enterrados em foças comuns, porém, anos depois foram incinerados e jogados no Rio da Prata. (GIAF, 2015).

Em depoimento, Eduardo Platero, preso em 1977 e levado ao centro de *La Tablada*, descreve o lugar como:

Un galón de 30m por 20m, con techo de zinc. En la planta baja tenía 13 celdas de cada lado y un espacio grande frente a la puerta en el que había sillas. Delante estaban los presos varones en proceso de tortura, de plantón; atrás sentados en las sillas los que no estaban siendo torturados. Las celdas se usaban para los que volvían deshechos o inconscientes. La comunicación era casi imposible, por la separación y el ruido de los altavoces. Sólo se podía oír la voz del que estaba al lado, alguna vez. Se sabía la complexión de cada uno por su manera de caminar o de golpear en el piso al caer. También por bromas de la guardia se conocía alguna característica física de los compañeros, como la de ser calvo, por ejemplo. (MADRES Y FAMILIARES DE URUGUAYOS DETENIDOS DESAPARECIDOS, 1986, p. 27).

O depoimento de Platero, e tudo que foi demonstrado sobre este CCD nos oferece recursos para termos uma perspectiva do aparato ilegal montado durante as ditaduras de Segurança Nacional. Se pensarmos que este foi apenas um único exemplo de CCD e que houve muitos outros, espalhados por todo território uruguaio, funcionando simultaneamente e com práticas similares, teremos alguma noção de como era esse aparato. É importante refletirmos, também, na utilização destes lugares na atualidade, em que a maioria da população desconhece ou finge desconhecer os horrores que ocorreram nestes locais. No Uruguai, como foi dito,

existem mais de vinte iniciativas (algumas já concretizadas) para construção de centros de memória nesses ex-CCD, o que ainda não abarca todas as localizações mapeadas, porém, dado ao tamanho do problema e o descaso do Estado, são conquistas significativas.

A compreensão do funcionamento dos centros clandestinos e das operações de sequestros e prisões é fundamental para tentarmos traçar uma análise sobre as pessoas desaparecidas, tendo em vista que a maioria delas foram, anteriormente ao desaparecimento forçado, vítimas de sequestros, prisões ilegais e torturas diversas. O próximo subcapítulo estará relacionado ao aprofundamento da temática dos/as desaparecidos/as no Uruguai, para isso, faremos uma abordagem sobre o tema/conceito do “desaparecido” e como este foi pensado e efetuado pela ditadura uruguaia. Tudo isso, como já foi dito, estará ancorado na análise dos conceitos já demonstrados da teoria da Doutrina de Segurança Nacional e da aplicação do Terrorismo de Estado.

3.3. URUGUAIOS E URUGUAIAS DESAPARECIDOS/AS

Em primeiro lugar, ao analisarmos os casos de desaparecimentos no Uruguai ditatorial, existem algumas distinções dentro do amplo termo “desaparecidos” que precisamos levar em conta. A partir do momento em que foram sendo descobertas novas fontes e em que muitas pessoas começaram a depor sobre os anos ditatoriais, foi-se montando novas distinções que nos permitem compreender melhor como cada caso de desaparecimento se configurou dentro da lógica do TDE. Em um dos primeiros materiais sobre os desaparecidos da ditadura uruguaia, o informe “*Desaparición Forzada*”, elaborado por Madres y Familiares em 1986, lemos o seguinte:

El crimen de la desaparición forzada de personas tiene características particulares que lo distinguen de otros métodos represivos. La víctima, detenida en su casa, en el trabajo o en la calle, generalmente ante testigos, es privada de todo contacto con el exterior, quedando sumida en el aislamiento y la indefensión. Encapuchado, deshumanizado, sufriente, queda a merced de los torturadores que tienen semanas, meses, años, para cumplir su horrenda tarea (MADRES Y FAMILIARES DE URUGUAYOS DETENIDOS DESAPARECIDOS, 1986, p. 6).

Enrique Padrós destaca quatro modalidades de desaparecimentos: a) *detidos-desaparecidos (temporários) libertados*: àqueles que foram dados como desaparecidos em determinado momento porque ninguém sabia de seu paradeiro – que na maioria das vezes era algum centro clandestino – mas que posteriormente foram libertados, deixando assim a condição de desaparecido; b) *detidos-desaparecidos (temporários) “legalizados”*: ficavam também

temporariamente na condição de desaparecimento pois se tornavam presos políticos, colocados à disposição da Justiça Militar, ficavam em prisões legais do Estado; c) detidos-desaparecidos propriamente ditos: são as pessoas que foram presas, sequestradas e que nunca mais houve notícias da mesma, não se afirmou e comprovou sua morte e não houve esclarecimentos de seu paradeiro, são pessoas que ficaram indefinidamente na condição de desaparecido, alguns casos ainda se encontram nesta situação; d) crianças desaparecidas: a origem da desapareição de crianças é particular pois abarca dois fatores principais, o primeiro está relacionado às crianças que foram sequestradas junto com seus pais, que foram desaparecidas no mesmo momento em que os adultos; o segundo se refere às crianças que nasceram em cativeiros e centros clandestinos, frutos da gestação de mulheres que foram presas grávidas. Em ambos os casos, o sequestro e desapareição de crianças é considerado parte do “botim de guerra” da guerra suja perpetrada pela ditadura (PADRÓS 2005, p. 641-643). Essas distinções são importantes para estudarmos, a seguir, o caso das pessoas uruguaias desaparecidas e as principais características de cada desapareição.

Uma afirmação do ministro general Julio Rapela diz o seguinte: “*No hay desaparecidos em nuestro país. Por lo menos en lo que se entiende normalmente por ese término* (Ministro Gral. Rapela, marzo de 1984)”. (CAETANO; RILLA, 1998, p. 139). Essa fala, evidentemente, é muito fácil de ser desmentida. Como já foi pontuado, desde o final da ditadura, começaram a ser apurados os casos de desaparecimento no Uruguai e também de cidadãos uruguaios fora das fronteiras do país (na Argentina e no Chile, principalmente). A afirmação de Rapela nos remete ao que já pontuamos sobre a crença dos agentes da repressão na impunidade e, por isso, considerar a desapareição um crime fácil de desmentir. Para eles, se não havia provas, se não havia um cadáver, não havia crime. Segundo levantamentos, há em torno de 136 e 200 pessoas uruguaias desaparecidas e 22⁴⁵ crianças ou adolescentes desaparecidos, apropriados ou assassinados, tanto no Uruguai quanto em outros países; o número de uruguaias e uruguaios assassinados/as durante a ditadura é em torno de 199 pessoas, fora isso, devemos lembrar dos inúmeros casos de presos e presas políticos/as, modalidade que foi amplamente utilizada e atingiu mais de 10.000 pessoas. Ao comparar esses números com os de outros países no mesmo período, perceberemos que, de acordo com a população uruguia do período (um pouco menos de 3 milhões de habitantes⁴⁶) e o tamanho do país (aproximadamente 176.220 km²), os números são altíssimos.

⁴⁵ Dados disponíveis em: <https://sitiosdememoria.uy/desaparicion-forzada> e <https://sitiosdememoria.uy/ninos-ninas-adolescentes>. Acesso em: 01 março, 2023.

⁴⁶ <https://www.populationpyramid.net/pt/uruguai/1970/>. Acesso em: 01 março, 2023.

Dados levantados a partir da *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos* (2007), demonstram que a maioria das pessoas sequestradas e desaparecidas o foram entre os anos de 1976 e 1978, período de intensificação da repressão no Uruguai e também na Argentina, país onde também podemos identificar como o principal local de desaparecimento. Estima-se que em torno de 90 uruguaios/as foram sequestrados/as e desaparecidos/as no país vizinho. Além da Argentina, também aparecem ocorrências de uruguaios desaparecidos no Chile (7), Paraguai (2), Colômbia (1), Bolívia (1) e, evidente, no próprio Uruguai, onde as vítimas contabilizadas são em torno de 25 pessoas. As pessoas que faziam parte de alguma organização política também aparecem como a maioria das desapareções, onde percebemos a prevalência das seguintes organizações: PCU (*Partido Comunista Uruguayo*), MLN Tupamaros, PVP (*Partido por la Victoria del Pueblo*), PCR (*Partido Comunista Revolucionario del Uruguay*), GAU (*Grupos de Acción Unificadora*), entre outros⁴⁷. Dados mais recentes, de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos, demonstram que no ano de 2020, 204 pessoas constam como desaparecidas da ditadura, dessas, entre 40 e 50 são mulheres⁴⁸, além disso, desses 204 casos, apenas 32 tiveram esclarecimentos em relação ao encontro dos restos mortais, fazendo com que 172 casos ainda sigam em aberto, constando como pessoas ainda desaparecidas. Para facilitar a análise dos destes dados, elaboramos o seguinte organograma⁴⁹:

⁴⁷ Dados retirados de: *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos*. Universidad de la República: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Tomo I. Montevideo, 2007. p. 163-176.

⁴⁸ Dado consultado em: <https://desaparecidos.org.uy/desaparecidos/>. Acesso em: 09 março, 2023.

⁴⁹ Os dados demonstrados no organograma são aproximados, tendo em vista que eles variam em algumas fontes e documentações.

FIGURA 3 - Organograma com dados sobre as desapareições



Fonte: Elaborado pela autora.

De maneira geral, o informe *Nunca Más*, destaca como se dava o processo logo após a desapareição forçada, especificamente sobre o caso uruguaio:

Algunos de los que luego figuraron en las listas de ciudadanos definitivamente desaparecidos fueron detenidos en sus domicilios y ante testigos, por personal debidamente identificado que, en algunos casos, llegó a librar documentación probatoria. El secreto del operativo consistió en no proporcionar información sobre a qué dependencia era trasladado el detenido. No obstante, las familias sabían que lo usual era que hubiera una prolongada demora en que se diera la primera información. Algunos familiares llegaron a ser autorizados a entregar ropa o medicamentos para el detenido en alguna unidad militar que luego las distribuía. El tiempo transcurrió a la espera de la liberación o, en el peor de los casos, la primera visita y el procesamiento. Sin embargo, en algún momento recibieron la negativa de que su pariente hubiera sido detenido. De ese modo comenzaba el verdadero calvario de su búsqueda. La respuesta oficial fue variada, a veces ni siquiera existió. En ciertas ocasiones, las FFCC reaccionaron requiriendo públicamente la captura de alguien de quien sus familiares afirmaban que estaba preso. En algunos de esos casos, se alegó que el prisionero había fugado mientras se lo trasladaba a que señalara un local o un compañero de militancia (SERPAJ, 1989, p. 286-287).

A negação das autoridades sobre a detenção ilegal nos remete às constantes ações praticadas pelos órgãos repressivos para negar informações às famílias, numa clara tentativa de dissimular sobre os casos. Padrós destaca três práticas que eram frequentes nessas situações: o diversionismo, a mentira e a sonegação de informações: “A sonegação de informação foi um dos recursos fundamentais da metodologia do desaparecimento e foi justificada em nome da Segurança Nacional e do combate à subversão” (PADRÓS, 2005, p. 688). Sobre o diversionismo, também podemos perceber que este foi aplicado em inúmeros casos; os

familiares que buscavam as pessoas desaparecidas, além de não receberem qualquer esclarecimento, quando recebiam alguma notícia essa era falsa e/ou manipulada para que acreditassem em algo que não correspondia com a realidade. Por exemplo, muitas famílias recebiam a informação de que a pessoa que procuravam não estava presa e sim que havia cruzado as fronteiras e fugido do país. Em muitos casos, no momento em que plantavam essas mentiras, as pessoas presas já haviam sido até mesmo assassinadas e desaparecidas.

Ao analisarmos esses dados sobre as desapareições percebemos que, assim como nos demais países do Cone Sul, no Uruguai o desaparecimento de pessoas foi uma das modalidades empregadas pelo TDE para assegurar seus interesses. Mesmo que em alguns anos o número de desapareições seja consideravelmente maior do que em outros (como entre os anos de 1976 e 1978), este tipo de crime foi uma constante que, de uma forma ou outra, aconteceu durante todo o período ditatorial. Como compreendemos que, de acordo os objetivos e limitações desta pesquisa, não temos como citar cada um dos casos das pessoas uruguaias desaparecidas, tentaremos citar alguns casos com a intenção de melhor elucidar as condições e circunstâncias dessas desapareições. Além disso, outros casos específicos serão melhor detalhados na seção seguinte deste capítulo, na análise das canções que versam sobre esses casos de desaparecimentos.

Um dos inúmeros casos que ainda hoje não puderam ser esclarecidos é o do cidadão uruguaio Urano Miranda Feleintor; Urano era militante do PCU e, após passar um período fora do país, voltou ao Uruguai por volta de 1980 e continuou sua militância de forma clandestina. Há relatos que confirmam a presença de Urano, em muito mau estado, em um centro clandestino, sob a incumbência da *Dirección Nacional de Inteligencia y Enlace*. Logo após a sua detenção, salvo algumas poucas pistas, mais nada se soube de seu paradeiro, o que faz com que o caso ainda esteja em aberto. Outro caso que ainda gera inúmeros questionamentos é o do casal argentino Claudio Ernesto Logares Manfrini e Mónica Sofia Grispón. Em maio de 1978, o casal, junto com sua filha de 2 anos, Paula Eva Logares Grispón, foram sequestrados em Montevideú. Os três foram transferidos para a Argentina. A criança foi apropriada pela família de um repressor, tendo tido sua identidade biológica restituída em 1983 e, no ano seguinte, graças ao trabalho de *Abuelas de Plaza de Mayo*, foi entregue à sua família biológica. Claudio e Mónica, após o traslado para Buenos Aires, foram vistos pela última vez no centro clandestino conhecido como *Pozo Banfield*: “Separados de su hija, ellos permanecen en ese centro hasta mediados de julio, fecha en la cual son trasladados junto a otros, con destino desconocido” (A TODOS ELLOS, 2004, p. 99). Até o presente momento não há mais esclarecimentos sobre o destino e o paradeiro do casal.

Amelia Sanjurjo Casal foi sequestrada ilegalmente no dia 1 de setembro de 1977, após alguns dias de um efetivo militar conhecido como “ratoeira”. Amelia tinha aproximadamente 40 anos, era militante do PCU e estava grávida de poucos meses. Foi detida e levada ao CCD La Tablada, onde sofreu inúmeras torturas. Relatos declararam que, pouco antes de uma das sessões de tortura, no dia 8 de novembro, Amelia tenta resistir e é assassinada. “*Sus restos habrían sido primero enterrados en el Batallón 14 de Toledo y después exhumados a fines del año 1984, incinerados y tirados al Río de la Plata*” (A TODOS ELLOS, 2004, p. 99). Abel Adán Ayala Álvez, estudante de medicina e policial, foi desaparecido no dia 17 de julho de 1971, após sair de um pensionato religioso onde residia. Abel, que na época tinha 28 anos, nunca mais foi visto, a denúncia de seu desaparecimento se deu por uma amiga e colega de faculdade, com quem ele iria se encontrar e não apareceu. O pai de Abel, Asís Ayala, efetuou uma incansável busca por seu filho. Esse caso é um dos que não teve as circunstâncias esclarecidas. A vítima, inclusive, não tinha envolvimento nenhum com as atividades políticas, o que por si só elimina qualquer tipo de justificativa que os militares poderiam dar para sua detenção. Segundo as informações “oficiais”, Abel teria sido assassinado um dia depois de ser sequestrado, e seus restos mortais foram jogados ao Rio da Prata (A TODOS ELLOS, 2004, p. 39).

Estes casos estão aqui na tentativa de ilustrar como ocorriam os sequestros, prisões e desaparecimentos das vítimas. Evidente que, entre tantos casos, de uruguayos/as mas também de outros cidadãos latino-americanos que foram desaparecidos, esses se tornam muito pontuais, porém, como foi dito anteriormente, abordaremos com maior profundidade outros casos particulares no decorrer da análise das canções. Todavia, podemos de antemão perceber que conhecer a particularidade das histórias dessas pessoas nos ajuda a compreender a totalidade da lógica da desapareção forçada de pessoas. Atualmente existem muitos documentos e projetos elaborados pelas organizações de familiares que fazem com que se torne mais fácil a reconstrução dos fatos. Por isso, também, é importante que tenhamos em vista o que foi feito, no sentido político e legal, para que casos como os que estamos estudando não voltem a acontecer. Da mesma forma, é importante pensarmos no desaparecimento e no fator da continuidade que esta modalidade de crime representa, tanto para a vítima quanto para a família e a sociedade de modo geral. Nossa intenção com a próxima seção deste capítulo é tentar abarcar algumas dessas questões que consideramos pertinentes para o desenrolar da pesquisa.

3.4. O CRIME QUE PERSISTE E A LUTA DOS FAMILIARES

Como vimos brevemente no capítulo anterior, o crime de desaparecimento forçada acaba sendo uma modalidade do Terrorismo de Estado que não termina. Mesmo que, em uma hipótese otimista, as circunstâncias do crime e o paradeiro da vítima sejam esclarecidos, ainda há toda a luta em torno da justiça para que os responsáveis sejam punidos. Além disso, como já afirmamos, a persistência desse crime também está na dor e perda geracional que causa para as famílias das vítimas, fazendo com que filhos jamais conheçam seus pais e suas mães, e que os netos muito menos conheçam seus avôs e suas avós, por exemplo. Havia uma intenção, dos órgãos repressivos da ditadura, de fazer com que a vítima desaparecida jamais tivesse existido, negando o direito a vida e também o direito a qualquer tipo de memória que remetesse à mesma. Felizmente, sabemos que isso acabou não sendo totalmente bem sucedido porque, entre outros motivos, as organizações de mães, familiares, filhos/as e netos/as, entre outros militantes dos direitos humanos, fizeram, ao longo das últimas décadas, um trabalho exemplar no sentido de recuperar a memória das vítimas, buscar a verdade sobre os acontecimentos e lutar por justiça.

Ao dizermos que a dor e o processo de luto de um familiar de uma pessoa desaparecida é constante, obviamente não queremos dizer que o processo seja menos difícil para um familiar que tem a certeza que seu ente querido morreu. Porém, devemos perceber que a ausência do corpo e a impossibilidade de fazer rituais de despedida pesam consideravelmente em todo esse processo de elaboração dos acontecimentos. Desde tempos muito antigos, a historiografia já apontou a prática de rituais funerários como central na cultura de diversas sociedades. Ter a certeza da morte, e, conseqüentemente, poder ter a oportunidade da despedida, corroboram para a elaboração da perda. *“Las desapariciones traen consigo una suerte de faltas; una es el rito. ¿Cómo llorar un cuerpo que no está? Se hace necesario partir del supuesto que el cuerpo deviene en fallecido para poder sostener que la persona ya no está”* (OTERO, 2019, p. 41).

No decorrer dos anos, a esperança em encontrar a pessoa desaparecida se transforma, de certa forma, em “aceitar” a ideia de que ela, provavelmente, está morta. Assim, os familiares vão travando outra batalha, a que tem como objetivo entender as circunstâncias da morte, encontrar os restos mortais e, por óbvio, fazer justiça. Uma das formas de lidar com a dor e com o processo de luto é, certamente, a de lutar por memória, verdade e justiça; assim nos demonstram a luta incessante dos familiares – tanto uruguaios quanto de todos os países que tiveram ditaduras – para recuperar essa história e fazer com que ela não caia no esquecimento das novas gerações. Também devemos pensar no importante papel que é compartilhar a dor pessoal com as pessoas que vivenciam experiências muito similares entre si, é o caso das

próprias organizações de mães, avós e demais familiares que, desde os anos finais das ditaduras, se reuniram em prol de uma luta comum. Dessa forma, o processo da perda e do luto também está em entender que as experiências vividas não são somente pessoais, e sim coletivas, tendo em vista que a ditadura e os crimes efetuados agiram sobre todo o conjunto da sociedade. Sobre isso, Marta Raimondi destaca a formação das principais organizações de familiares uruguaios:

Familiares es el resultado de la fusión de tres grupos que nacieron a partir de la segunda mitad de los años 70 como consecuencia de las denuncias y de las primeras investigaciones realizadas por los familiares de personas detenidas desaparecidas en Uruguay y en Argentina. Resulta interesante el hecho de que la fecha de fundación exacta del grupo sea confusa, debido a que se generó de forma algo espontánea a través de la unión de tres vertientes de familiares de desaparecidos: Asociación de Familiares de Uruguayos Desaparecidos (AFUDE), fundada en Europa en 1978 por exiliados, Familiares de Uruguayos Desaparecidos en Argentina (1979) y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay (1982). La consolidación del grupo bajo el nombre de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos en Uruguay se fue gestando a partir de 1984 y finalizó en 1985, con la incorporación de los exiliados uruguayos retornados al país (RAIMONDI, 2014, p. 8).

Desde a formalização das agrupações de familiares no Uruguai, principalmente de *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos* no final da década de 1980, a consigna da memória, verdade e justiça esteve presente, mesmo que fosse mudando de acordo com o contexto histórico ao longo dos anos. Como destacamos anteriormente, esses coletivos de familiares foram essenciais para a elaboração do processo de luto e a formação da luta coletiva em busca de justiça para com os crimes cometidos pela ditadura. Segundo Otero, em sintonia com os estudos de Raimondi:

[...] las prácticas que caracterizan a estos grupos se guían por un objetivo común: apelar a la condena social de los represores impunes y así alcanzar la verdad y justicia, subrayando el concepto de memoria como medular para el presente. Quizás en este objetivo común es donde radique lo grupal, entendiendo también como una forma de realizar el duelo (juntos) bajo la insignia de una misma causa. El móvil de buscar la verdad y la justicia es el motor del deseo, quizás se podría pensar el deseo perdido del objeto amado recolocado en el deseo de buscar la verdad y perpetuar la memoria de lo acontecido (OTERO, 2019, p. 43).

Além de *Madres y Familiares*, e outras organizações de direitos humanos já citadas, como o SERPAJ, no Uruguai do final da década de 1990 também se formou HIJOS, um coletivo que tem como pressuposto reunir os filhos e as filhas de pessoas desaparecidas. Em torno de 50 filhos/as de uruguaios desaparecidos vivem no país, apesar disso, HIJOS contou, desde sua formação, com aproximadamente 25 pessoas. HIJOS se reuniu pela primeira vez em 1996 e, com o tempo, além de filhos/as de desaparecidos/as também se estendeu para acolher filhos/as

de pessoas que sofreram outros crimes durante a ditadura militar. Segundo estudos de Diego Sempol, com base também no trabalho argentino de Da Silva Catela (2001), a preocupação central de HIJOS estava em conhecer a história de seus pais e saber as circunstâncias das mortes e desaparecimentos. Sempol assinala que:

La búsqueda de los integrantes de HIJOS estuvo marcada por una serie persistente de preguntas: ¿quiénes eran sus padres? ¿Qué les pasó? ¿Qué es lo que sucedía en ese momento para que sus padres optaran por implicarse en actividades donde finalmente hallaron la muerte o fueron desaparecidos? Su búsqueda estuvo centrada en la identidad de sus padres antes que en el destino final de sus restos, tema este último que – al igual que en Argentina (Da Silva Catela 2001) – preocupaba más a la generación más vieja (SEMPOL, 2016, p. 54).

A intenção de conhecer brevemente a formação desses coletivos de familiares está em compreender que a luta de cada agrupação, com suas particularidades e diferenças, foi e é essencial para que o país caminhe rumo a uma sociedade mais consciente sobre seu passado recente. Além da luta coletiva servir para compartilhar e esclarecer crimes e dores individuais, ela corrobora para a pressão sob as medidas políticas e judiciais. Analisando os decretos e leis que foram estabelecidos desde os anos finais da ditadura até a atualidade – mesmo que muito discretos comparados à urgência do tema – perceberemos que, sem a pressão popular, nada teria sido feito. Como vimos no capítulo anterior, a partir da vigência da *Ley de Caducidad* (1989), o país retrocede consideravelmente na questão da punição aos responsáveis pelos crimes cometidos durante a ditadura. Somente a partir da década de 2000 que, no Uruguai, iniciaram ações governamentais que tinham como objetivo apurar alguns dos crimes e responsabilizar os culpados.

As organizações de familiares, embora já formadas a partir do final da década de 1970, ganham mais força e protagonismo na medida em que há o desgaste da ditadura e o processo de redemocratização se intensifica. Em meados da década de 1980 também surgem “novos” movimentos sociais, com demandas principalmente relacionadas ao custo de vida e as necessidades básicas, por tantos anos negligenciadas durante a ditadura. É o caso de agrupações da juventude organizada, organizações de mulheres, movimentos cooperativos, sindicatos, entre outros. Esses movimentos sociais foram:

[...] auténticos “hijos de su tiempo”, explicándose su aparición como respuesta a procesos como la renuncia del Estado militar y la imposibilidad de los partidos y de las “viejas” organizaciones sociales de asumir funciones de intermediación en la satisfacción de servicios y necesidades esenciales. En su origen, entonces, se entrecruzan causas económicas, sociales y políticas, todas ellas con esa singularidad de referirse a aspectos concretos de la vida cotidiana, lo que terminó de dotar a estos “espacios sociales de la solidaridad

popular alternativa” de una dimensión política poderosísima (CAETANO; RILLA, 1986, p. 164).

Para além dos partidos políticos formais, a importância dos surgimentos – ou crescimento – desses movimentos sociais no contexto do final da ditadura é essencial para a transição à democracia. Como bem vimos, as diretrizes da DSN afetaram inúmeras áreas do contexto político, econômico e social, se impondo sobre a totalidade da sociedade, por isso é importante que analisemos as consequências da ditadura também em uma esfera mais ampla, o que é demonstrado, evidentemente, na mobilização da sociedade organizada. Nesse contexto, como foi apontado no capítulo anterior e será aprofundado nas próximas seções desta dissertação, que as pessoas envolvidas no âmbito cultural, aqui especialmente os/as musicistas e cantores/as, conseguem maior liberdade para se inserir e compor sobre as pautas políticas e sociais, entre elas as temáticas da ditadura, e, por óbvio, a questão das pessoas desaparecidas.

A próxima e última parte deste capítulo pretende tratar sobre essas questões, como aquelas “pessoas extraordinárias” (parafraseando Hobsbawm quando contrapõe a ideia de “pessoas comuns) elaboraram o contexto histórico em que viviam e transpuseram isso para o produto de seu trabalho, no caso de nossa análise, as canções. Nossa intenção é perceber, nas canções e nas próprias atuações dos músicos, elementos de solidariedade, resistência e, acima de tudo, de luta em torno da memória, verdade e justiça sobre os crimes de desaparecimentos forçados. É nesse sentido que, a partir do que aqui foi exposto, pretendemos traçar nosso estudo de análise das canções percebendo a agência daqueles artistas como mais um dos exemplos de luta popular do período. Tentaremos perceber as reivindicações e resistências dos músicos não como ações individuais, e sim como uma agência social que foi somada a tantas outras citadas anteriormente e, conseqüentemente, estava relacionada intrinsecamente a elas.

3.5. “OTRA VOZ CANTA”: AS CANÇÕES

Como dito na introdução desta pesquisa, nesta sessão iremos traçar uma análise sobre algumas das canções uruguaias que versam sobre o tema das pessoas desaparecidas durante a ditadura. São elas: *Otra voz canta* (Daniel Viglietti e Circe Maia); *Canción sin nombre* (Larbanois & Carrero); *Visitas* (Ruben Oliveira); *Para una tumba sin nombre* (Walter Bordoni; Tabaré Rivero); *Tanto frío* (Mauricio Ubal); *Con este amor* (Jorge Lazaroff), *Aquello* (Jaime Roos) e *Despedida 89'* (Falta y Resto). Após o término deste e do próximo capítulo, também

apresentaremos uma tabela das canções analisadas (e de outras que serão citadas)⁵⁰, na qual se encontrará dados que acreditamos ser pertinentes, como a ficha técnica de cada música, os artistas, compositores, ano de lançamento, instrumentação utilizada, tema geral da letra, entre outras informações.

As canções, como fontes históricas, possuem uma riqueza de informações que são essenciais para que compreendamos fenômenos políticos, econômicos, sociais e, claro, culturais de determinado tempo e realidade histórica. As letras e arranjos que falam sobre as pessoas desaparecidas, cada uma à sua maneira, trazem consigo a intenção de contribuir para uma luta muito maior, como já vimos. Os artistas e compositores que pensaram em colocar sua arte a serviço da luta social em torno da memória, verdade e justiça sobre os crimes da ditadura podem ser considerados “intelectuais”, no sentido orgânico de seu significado, pois, entre outros motivos, podemos perceber, através do fruto de seu trabalho, uma agência social significativa naquele contexto.

Ao analisar as canções, tentaremos, na medida do possível, ultrapassar a análise somente da letra da canção, pois entendemos que a melodia e os arranjos utilizados em uma música não são escolhidos por acaso, pelo contrário, também fazem parte do significado da mensagem que quer ser passada ao ouvinte. Porém, deve-se compreender que como esta pesquisa é elaborada a partir da perspectiva histórica e que a autora não tem conhecimentos profissionais sobre Música, a análise se centrará mais na letra do que na melodia. Usar-se-á, quando disponível, entrevistas e documentos dos compositores e intérpretes que nos auxiliam na investigação musical, assim como na decodificação das letras. Os apontamentos de Alberto Ikeda auxiliam nessa direção quando o autor afirma que, em geral, as músicas de sentido político – caso das que serão trabalhadas nesta pesquisa – não possuem uma especificidade formal, uma técnica compositiva. Assim, Ikeda realça que o tipo de canção “sócio-político” estará muito mais ancorado em: a) texto poético; b) contexto social; c) tradição (folclórica, mitológica, histórica, etc.); d) identidade do agente comunicador e forma de interpretação (IKEDA, 1995, p. 100). Dessa forma, tentaremos levar em conta essas considerações em nossa investigação.

A primeira canção que gostaríamos de destacar é “*Otra voz canta*”, que na realidade é um poema escrito por Circe Maia⁵¹ que, em 1972, publicado no semanário *Brecha*, foi conhecido por Daniel Viglietti, quem o musicalizou e lançou no disco *Trabajo de Hormiga*, de

⁵⁰ Todas as canções, analisadas e/ou mencionadas nesta pesquisa, estão disponíveis no Google Drive: https://drive.google.com/drive/folders/1hwn1xh4gMdoOHLwipaYoghmo6FaVUkvn?usp=drive_link. Dessa forma, o/a leitor/ra pode fazer a audição das músicas, caso queira.

⁵¹ Circe Maia (1932) é professora, poetisa e ensaísta uruguaia.

1986. Essa música traz consigo uma mensagem muito profunda sobre o tema dos desaparecidos políticos, principalmente ancorada na ideia da pessoa desaparecida se fazer presente e “cantar junto” com o intérprete. Seu arranjo é composto por voz e violão somente, ao menos na versão clássica de Viglietti, o que traz uma atmosfera intimista, quase como um diálogo, tendo somente no final da melodia um crescimento, tanto na voz quanto nos acordes, como se fosse um clamor para o ouvinte perceber que as pessoas desaparecidas “*no son solo memoria, son vida abierta*”. O mote principal reside na ideia do desaparecido cantar junto, identificado já desde o início da primeira estrofe: “*Por detrás de mi voz / escucha, escucha / Otra voz canta*”. A “outra voz”, do título da canção, seria a dessa pessoa que fisicamente não está, mas que também canta. Na sequência segue a letra da canção na íntegra:

Por detrás de mi voz / escucha, escucha / Otra voz canta. Viene de atrás, de lejos / Viene de sepultadas / Bocas, y canta // Dicen que no están muertos / escúchalos, escucha / Mientras se alza la voz / Que los recuerda y canta / Escucha, escucha / Otra voz canta // Dicen que ahora viven / En tu mirada / Sostenlos con tus ojos / Con tus palabras / Sostenlos con tu vida / Que no se pierdan / Que no se caigan // Escucha, escucha / Otra voz canta // No son sólo memoria / Son vida abierta / Continua y ancha / Son camino que empieza / Cantan
conmigo,
Conmigo cantan // Dicen que no están muertos / Escúchalos, escucha / Mientras se alza la voz / Que los recuerda y canta // Cantan conmigo / Conmigo cantan // No son sólo memoria / Son vida abierta / Son camino que empieza / Y que nos llama // Cantan conmigo / Conmigo cantan (CIRCE MAIA; DANIEL VIGLIETTI).

Circe Maia, em entrevista⁵², fala que a ideia do poema surgiu enquanto lembrava de uma jovem tupamara que morreu nas mãos do exército. Circe relembra que ela era muito alegre e que cantava durante as aulas; assim surgiu a ideia do “cantar junto”, a poetisa percebeu que, além da menina, muitos outros que já não estavam também tinham a sua voz representada naqueles versos. Também, segundo a autora, a ideia da voz dos desaparecidos aparece atrás da voz dos familiares, dos que clamam e lutam por eles. Por fim, uma das intenções principais do poema, que depois fica claríssima musicalizada na voz de Viglietti, é a de ir além a memória e reclamar por verdade e justiça, de representar a figura dos mortos e desaparecidos como algo vivo, pulsante, que são uma “*vida abierta*” e não algo conclusivo, como se fossem um número mais.

Outro poema que se tornou quase parte integrante desta canção é “Desaparecidos”, de Mario Benedetti, que, entre outras questões importantes, tem como mote a ideia do “*donde*

⁵² A entrevista completa de Circe Maia está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=8c_I38qeGLw&ab_channel=JuanPabloSilvaEsteves. Acesso em: 28 março, 2023.

están?”, essa incerteza dos familiares sobre o destino e o paradeiro de seus entes queridos desaparecidos. Viglietti e Benedetti, a partir do recital “A dos voces” (1985)⁵³, consagraram a canção “Outra voz canta” junto com o poema “Desaparecidos”, que é recitado por Benedetti na medida em que Viglietti canta. A parte final do poema de Benedetti diz o seguinte:

[...] están en algún sitio / nube o tumba
 están en algún sitio / estoy seguro
 allá en el sur del alma
 es posible que hayan extraviado la brújula
 y hoy vaguen preguntando preguntando
 dónde carajo queda el buen amor
 porque vienen del odio (BENEDETTI, 1980).

O poeta Mario Benedetti, além de uma relação pessoal e profissional com Daniel Viglietti, também dedicou parte de seus escritos para o cantor, nos anos 70 escreveu um livro que analisava as músicas de Viglietti junto ao contexto sócio-político uruguaio. Em 2007 foi lançado o livro biográfico “*Daniel Viglietti, desalabrando*”⁵⁴, no qual Benedetti dá continuidade ao trabalho que já tinha começado décadas atrás e aprofunda discussões políticas e sociais da ditadura uruguaia, além de traçar uma rica análise sobre a obra de Viglietti, contendo sua discografia completa, além de destacar suas principais canções e atuações, dentro e fora do Uruguai. Além de se debruçar sobre o trabalho de Viglietti, este livro também é importante para compreendermos a trajetória e as especificidades das “*canciones de propuesta*” no Uruguai. Como exemplo, destacamos um trecho onde o poeta destaca a agência e a importância do canto de Daniel Viglietti:

[...] Viglietti toca as heridas de su tierra, de su gente. Pese a que, como todo revolucionario, es en el fondo optimista, y además es consciente de su optimismo, Daniel no predice en sus canciones ningún triunfo fácil. Sabe (y así lo canta) que, en esta dura lucha por la liberación, todos aparecemos “signados por lo imperfecto, lo frágil, lo humano”; sabe también que la propuesta de cambio necesita del aporte de todos, los fuertes y los débiles, los seguros y los dudosos, los héroes y los solitarios, el hombre nuevo y el hombre de transición. (BENEDETTI, 2007, p. 76,77).

Outra canção que gostaríamos de destacar é *Canción sin nombre* (Canciones de Santamarta, AYUÍ, 2001), do duo Larbanóis & Carrero. Essa canção é uma milonga composta por violões, acordeão, baixo percussão e vozes. Também é uma música que “cresce” na medida do desenrolar do tema, que vai aumento de velocidade. Sua letra registra a percepção do duo a partir de um episódio específico. A letra vai enumerando ausências presenciadas a partir da

⁵³ Há um registro de Viglietti e Benedetti no recital *A dos Voces*, feito em 2002, que pode ser acessado em: https://www.youtube.com/watch?v=gCHCbtPDbno&t=3483s&ab_channel=UAFGTALLERDEIMAGEN.

⁵⁴ BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti, desalabrando*. Buenos Aires: Editora Planeta, 2007.

aparición de oito cadáveres não identificados no Rio da Prata, esses cadáveres foram sepultados posteriormente no Cemitério de Colônia, no Uruguai, com as iniciais “NN”, que significava que eram corpos “sem nome” – que dá o título da canção. Larbanois & Carrero usam essa história para falar sobre as ausências de pessoas que poderiam ser professores, trabalhadores, estudantes, etc. Além disso, também fazem referência aos voos da morte, prática comum principalmente durante a ditadura na Argentina, onde as pessoas eram transportadas em aviões e atiradas aos rios, na maioria das vezes ainda vivas, a partir das fontes, percebemos que muitas das pessoas desaparecidas das ditaduras tiveram esse fim. Mario Carrero, para o encarte do disco *Haciendo Memoria*, fala sobre os acontecimentos que inspiraram a canção:

Entre 1975 y 1978 empezaron a ser hallados los primeros cuerpos flotando en aguas uruguayas. Las costas de Rocha y de Colonia fueron testigo de aquellas “misteriosas” apariciones... cuerpos navegando a la deriva... dolorosamente mutilados... “Restos humanos provenientes de algún motín en altamar”, informaban ¿inocentemente? los medios de la época... Nada podíamos saber todavía acerca de los “vuelos de la muerte”... Conrado Rosendo fue quien nos enseñó las ocho sepulturas que – en el cementerio de Colonia – abrazaban y protegían porfiada y entrañablemente al amparo de los cipreses a quienes estaban bajo la escueta inscripción NN... la canción nació para pelear contra el olvido y la impunidad... y en eso estamos. (CARRERO, 2015).

Eduardo Larbanois e Mario Carrero iniciaram as atividades como duo desde o final da década de 1970 no Uruguai, desde então, são grandes referências quando falamos sobre Música Popular Uruguaia e sobre canções com propostas políticas e de transformação social. Possuem grande repertório que se mostra comprometido e preocupado com os acontecimentos políticos e sociais do país e do entorno e, até os dias atuais seguem suas atividades mantendo o comprometimento com as causas populares e o respeito e seriedade com pautas sobre a ditadura e com a luta de *Madres y Familiares*; inclusive, há um trecho no final de *Canción sin nombre* que cita as *Madres argentinas*, fazendo referência às suas caminhadas pela Praça de Maio e sua luta em torno dos filhos desaparecidos (como esses corpos apareceram na fronteira do Uruguai com a Argentina, a chance de serem desaparecidos argentinos é muito grande). Destacamos na sequência a letra de *Canción sin nombre*:

Ocho huecos en la tierra / ocho pozos en el alma / ocho ausencias sin olvido / ocho historias sin mañana // Ocho vuelos por el aire / ocho tajos en el agua / ocho espinas lacerantes / que el mar devolvió a la playa // Ocho lápidas sin nombre / ocho abrazos que nos faltan / y hay ocho manteles puestos / y ocho incertidumbres largas // Ocho escuelas sin maestros / ocho herramientas que aguardan / y hay ocho madres en la plaza // Ocho huecos en la tierra / ocho pozos en el alma / en Colonia los cipreses / ni se olvidan ni se callan (LARBANOIS; CARRERO, AYUÍ, 2001).

Podemos perceber, principalmente no final da canção, que ela não somente cita os acontecimentos, mas também coloca como mensagem final a questão da manutenção dessa memória e do não esquecimento como uma consigna de luta contra a impunidade. Isso também se manifesta na questão de, mesmo sem saber a quem pertenciam aqueles corpos, os cidadãos de Colônia continuarem cuidando das lápides, costume destacado por Carrero em sua fala citada acima. Essa canção, assim como as outras que serão analisadas, fazem parte do repertório de 20 canções do disco “*Haciendo Memoria*”, produzido por *Madres y Familiares uruguayos* no ano de 2015 nas comemorações da 20ª Marcha do Silêncio. Utilizamos, também, as informações técnicas e entrevistas com os músicos presentes no material gráfico que acompanha o CD.

A canção *Visitas* (*Álbum de fotos y canciones*, AYUÍ, 1987) de Rubén Oliveira, é uma obra bem pessoal e intimista, onde o músico conversa com seu irmão, Raúl Pedro Oliveira Cancela, desaparecido na Argentina em 1978. Rubén comenta que, mesmo já tendo retratado o tema da ditadura em algumas outras canções, como em *Siglos* (1980) e *Las Madres* (1983), sentia que faltava uma canção que falasse desde seu interior, foi assim que nasce *Visitas*: “*En 1987, en una noche de insomnio, dialogando con él, compuse Visitas*” (OLIVEIRA, 2015). A música é composta somente por violão e voz, tem uma melodia doce, mais leve; tanto a melodia quanto a letra, remete o ouvinte a imaginar um diálogo entre os irmãos, que, na realidade, acaba sendo somente um que fala (Rubén), é como se seu irmão pudesse ouvir, porém estivesse impossibilitado de responder – justamente por não estar, por se encontrar nesse “não-lugar” que é o desaparecer.

Outra questão que chama a atenção ao escutar essa música é a solidão e a incerteza de quem é familiar que um desaparecido, Rubén descreve essa angústia nos versos onde fala sobre o cuidado com a memória do irmão, mas a incerteza de onde exatamente poder cuidar e preservar essa memória: “*Es que me olvido que tu vienes / desde otra muerte a visitar / que siempre cuidas a tus vivos / como cuidamos de vos // Pero no es llevándote unas flores / si no sabría a qué lugar*”. A dor de não saber onde levar flores para o irmão representa muito do que foi dito ao longo deste trabalho sobre a angústia dos familiares e as especificidades neste tipo de luto, que acaba sendo completamente diferente do luto vivenciado por familiares que possuem a certeza da morte e sabem onde se encontra o corpo e/ou os restos mortais de seu ente querido. Isso também é demonstrado, no mesmo trecho acima, no fato do compositor dizer que a visita do irmão vem desde “outra morte”, ou seja, não é uma morte “comum”, “habitual”, é uma morte que não sabemos nem se existiu realmente, é uma outra tipologia do morrer, que, evidentemente, exige do entorno de quem a vivencia uma outra assimilação. Rubén sente a presença do irmão, que de certa forma também é sentida por quem escuta a canção, mas Raúl

não responde, ele visita desde essa “não morte”, desde esse “não lugar” que é o desaparecimento; a canção é impactante também por conseguir transmitir ao ouvinte essa dor, essa incerteza que vive os familiares das pessoas desaparecidas e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de Raúl responder aos “seus sobreviventes”. A letra da canção, em sua totalidade, diz o seguinte:

Es preferible que te sientes / así podremos descansar / la calle está tan peligrosa / a la hora que solés llegar // Es que a partir de mis insomnios / vos me empezaste a visitar / y algo de alcohol hace milagros / para sentir que estás acá / Pero ¿por qué hablo yo solo / y nunca te puedo escuchar? / si en este mundo todos tienen / alguna historia que contar // Es que me olvido que tu vienes / desde otra muerte a visitar / que siempre cuidas a tus vivos / como cuidamos de vos // Pero no es llevándote unas flores / si no sabría a qué lugar / a veces te cuido en carteles / y hoy te quiero cobijar // La calle está tan peligrosa / a la hora que solés llegar / si te preparo ya una cama / quizás no tengas que marchar // Es que me olvido que tu vienes / desde otra muerte a visitar / que siempre cuidas a tus vivos / y que entendés cuando / una parte mía busca la alegría / y la otra no sabe qué hacer / hoy somos tus sobrevivientes / que a veces te sienten volver // Es preferible que te quedes / así podremos descansar / ya que los dos ahora sabemos / a qué se llama soledad // Es que a partir de mis insomnios / vos me empezaste a visitar / y algo de alcohol hace milagros / para sentir que estás acá // Es que me olvido que tu vienes / desde otra muerte a visitar / que siempre cuidas a tus vivos / como cuidamos de vos // Pero no es llevándote unas flores / si no sabría a que lugar [...] (OLIVEIRA, *Álbum de fotos y canciones*, AYUÍ, 1987).

Rubén Oliveira é um reconhecido músico, compositor, guitarrista e professor uruguaio. Desde o final da década de 1970 começa sua carreira como solista e como professor de Música. Também é um grande militante dos Direitos Humanos e é membro de *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos*. Além disso, Rubén compõe a canção “A Redoblar”, junto com o músico e compositor Mauricio Ubal; a canção foi lançada no disco “*Para abrir la noche*” (1980), do grupo Rumbo, e ficou amplamente conhecida por sua crítica à ditadura e sua postura de esperança em novos tempos de democracia. O irmão de Rubén, Raúl Pedro Oliveira Cancela, morava em Buenos Aires, onde era casado e trabalhava em uma gráfica, Raúl era militante do grupo anarquista chamado *Resistencia Libertaria*, e também participava do *Sindicato de Gráficos Argentinos*. No dia 5 de junho de 1978, ao sair para trabalhar como de costume, é sequestrado na rua por pessoas vestidas de civis e, sendo depoimentos coletados posteriormente, levado ao centro de detenção conhecido como “*El Banco*”, em Buenos Aires, onde sofre torturas físicas e psicológicas, desde a data do sequestro segue como desaparecido. Raúl faz parte dos inúmeros uruguaiois que foram desaparecidos na Argentina. Seu caso judicial na Argentina, nº 114/11, através do *Tribunal Oral en lo Criminal Federal N° 2* e da *Sentencia*

Nº 1580, condenou à prisão perpétua, ano de 2011, dez agentes da repressão envolvidos em seu desaparecimento⁵⁵.

A canção “Tanto frío (A Julio Castro, Maestro)” (Ayuí, 2013), de Mauricio Ubal, foi composta pensando no caso de Julio Castro Pérez (1908-1977), reconhecido professor e jornalista, redator e subdiretor do *Semanario Marcha* e integrante fundador da FA, sequestrado no Uruguai e desaparecido no ano de 1977. Julio Castro já havia sido preso no ano de 1974, após censura e perseguição aos redatores de *Marcha* que haviam publicado um conto de Nelson Marra, intitulado “*El guardaespaldas*”, após passar alguns meses detido em Montevideu, foi liberado. Já em 1977, foi sequestrado por agentes do *Servicio de Información de Defensa* (SID) e levado ao CCD conhecido como “*La Casona*”, em Montevideu, onde foi assassinado. Nessa época Julio Castro tinha 68 anos e já sofria com problemas de saúde.

Os mesmos agentes militares que mantinham Julio Castro sequestrado, preso e torturado, também faziam vazar informações falsas, como a de que o professor teria fugido do país em um voo para a Argentina (versão confirmada e compactuada pela própria ditadura argentina). As farsas e diversionismos que alegavam a negação do sequestro e/ou outras versões do destino de Julio Castro puderam ser desmentidas por outros companheiros que estavam detidos no mesmo CCD (é o caso do jornalista brasileiro Flavio Tavares) e também por um agente da repressão, ex-tenente Julio César Barboza, que em diversos depoimentos confirmou sua participação no sequestro. Além disso, Julio Castro tinha amplo reconhecimento internacional por seu trabalho como pedagogo, tendo participado inclusive de missões da UNESCO, o que, na época, fez crescer as denúncias e cobranças sobre seu sequestro (PADRÓS, 2005, p. 678).

No ano de 2011, o *Grupo de Investigación en Antropología Forense* (GIAF) fez o trabalho de exumação dos restos mortais de Julio Castro, que foram encontrados enterrados no *Batallón de Paracaidistas Nº 14*, em Toledo, região uruguaia de Canelones. O corpo do professor apresentava nítidos sinais de tortura, além de apresentar sinal de uma bala, o que demonstra que foi assassinado com revólver após ter sido torturado. O sepultamento dos restos mortais de Julio Castro aconteceu em maio de 2012, no Cemitério de *Buceo*, em Montevideu⁵⁶. Entre as roupas que foram encontradas, estavam seus calçados, a imagem do

⁵⁵ “*Fichas de Detenidos Desaparecidos por responsabilidad y/o aquiescencia del Estado, realizadas por el Equipo de Investigación Histórica. Actualizadas a la fecha 28/02/2015*”. Disponível no site da *Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente*: <https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/comunicacion/publicaciones/ficha-perteneciente-olivera-cancela-raul-pedro>. Acesso em: 09 abr. 2023.

⁵⁶ Mais detalhes sobre o processo de Julio Castro podem ser encontrados na ficha que descreve o caso, disponível em: <https://sitiosdememoria.uy/castro-perez-julio-gerardo>. Acesso em: 11 abr. 2023.

calçado sendo desenterrado é o que o músico Mauricio Ubal relata como um dos disparadores para a composição da canção⁵⁷. Mauricio Ubal, sobre o processo de composição da canção, diz o seguinte:

Fui construyendo la canción parte a parte, al mismo tiempo que la iba grabando, sumando voces, versos, palabras y capas de sonido en solitario. El disparador en mi cabeza fue la foto del zapato de Julio Castro surgiendo de la tierra. De pronto, estábamos desenterrando junto con sus huesos una época, un país. Y toda la crueldad, el odio y la imbecilidad humana en su versión uruguaya, quedaban al desnudo y expuestas a la luz del día. Tratando de tomar alguna distancia posible, siento que “Tanto frío” fue una especie de grito, de desgarrar sin consuelo, profundamente íntimo (UBAL, 2015).

FIGURA 4 - Foto do momento em que o sapato de Júlio Castro foi encontrado em meio aos seus restos ósseos no *Batallón 14* de Montevideú.



Fonte: A foto faz parte da matéria do periódico Canal 180. Disponível em: https://www.180.com.uy/articulo/23037_Restos-del-Batallon-14-pertencen-a-Julio-Castro. Acesso em: 01 jul. 2023.

A melodia da canção passa uma atmosfera triste, melancólica, até faz o ouvinte sentir seu próprio título, de um Uruguai frio, nublado, chuvoso e indiferente aos acontecimentos e crimes que vinham ocorrendo. A interpretação de Ubal, da mesma forma, exala o sofrimento de alguém que vive e “desenterra um país”, uma época ditatorial e toda a crueldade que existiu e se manifesta aqui no assassinato e desaparecimento de um professor extremamente respeitado dentro e fora do país. Inclusive, essa admiração e respeito que eram dados a Júlio Castro são perceptíveis na letra da canção. Junto com as vozes, violão e guitarra, a música também conta com alguns efeitos sonoros que intensificam essa atmosfera “nublada” e melancólica. Alguns

⁵⁷ “*Restos del Batallón 14 pertenecen a Julio Castro*”, matéria do jornal uruguaio “180”. Disponível em: https://www.180.com.uy/articulo/23037_Restos-del-Batallon-14-pertencen-a-Julio-Castro. Acesso em 11 abril, 2023.

temas também são perceptíveis na letra da canção, como a crueldade praticada pela ditadura, a impunidade e o esquecimento. “Tanto frío” foi lançada no álbum denominado *Arena Movediza* (Ayuí, 2013), Mauricio Ubal, nascido em Montevideu em 1959, mantém suas atividades como compositor, cantor e musicista até a atualidade; começou sua trajetória até no final da década de 1970, integrando o grupo *Rumbo*, citado anteriormente. Sua sonoridade é caracterizada pela música popular urbana, misturando ritmos do canto popular mais tradicional com sons inspirados na *Murga* e no *Candombe*, suas letras frequentemente abordam temáticas políticas e sociais. A seguir destacamos na íntegra a letra da canção “Tanto frío”:

Están desenterrando la aldea / La escuela que no cambió la piel / Los pizarrones las tizas la túnica desprendida / En el patio entonando a Don José // Lluve sobre el cuartel, nadie dormía / Perfectamente bien, nadie moría // Estrellita que lo viste a alumbrándose el camino / Estrellita ¿cómo sigo? ¿cómo arranco de mi vida? // Tanto frío // Están desenterrando guitarras / Huesitos como el alma de violín // Ha nos quemados atados al fondo del río / La máquina del miedo fue un país / Perfectamente cruel, todo se olvida / Perfectamente bien, Julio María / Estrellita que lo viste a alumbrándose el camino / Estrellita ¿cómo sigo? ¿cómo arranco de mi vida? // Tanto frío // Lluve, llueve sobre el cuartel (UBAL, *Arena Movediza*, Ayuí, 2013).

A canção “Para una tumba sin nombre”⁵⁸ (Bizarro, 2011), com letra de Walter Bordoni⁵⁹ e música de Tabaré Rivero⁶⁰ foi lançada no disco de Bordoni intitulado “La cifra infinita” (Bizarro, 2001). Walter Bordoni comenta que um dos motivos de ter escrito uma letra com essa temática foi o fracasso do plebiscito de 2009 que anularia a *Ley de Impunidad*: “*La realidad se metió por la ventana e hizo que me centrara más claramente en el tema Desaparecidos...*” (BORDONI, 2015). A música é composta com uma melodia triste, que o próprio letrista relata que, no momento de colocar a letra, lhe causou uma tristeza; ela começa apenas com violão e voz, o que vai mudando na medida do “mote da canção”, onde ela cresce com a instrumentação – guitarra, bateria, baixo. A letra é cantada na primeira pessoa, o que faz com que seja diretamente a pessoa desaparecida quem fala com o ouvinte. Segue a letra da canção:

Un día fui yo / un día fui, uno más // Ahora soy sólo foto / en un cartel / mi cara en silencio marcha / ya ni muerta, ni viva, ni qué // Un día fui, tal vez / un día fui, cualquiera // Ahora tumba sin nombre / sangre ni piel / mi ausencia perdida / si valió la pena o qué // Qué dolor, qué maldito dolor / qué dolor, qué maldito dolor // Qué dolor, ay, maldito dolor, quisiera sentir, al menos sentir, sentir // Tuve una Tierra, tuve creer / tuve amigos, tuve sueños, tuve fe // Tuve una historia, amor y mujer / tuve unos hijos que me vieron no

⁵⁸ Importante destacar que o título da canção é inspirado no livro de Juan Carlos Onetti (1909-1994), um dos mais reconhecidos escritores, romancistas e contistas uruguaios.

⁵⁹ Walter Bordoni (1962) é cantor, compositor, pianista e guitarrista uruguaio.

⁶⁰ Tabaré Rivero (1957) é cantor e músico uruguaio, considerado um grande nome quando falamos sobre o rock pós ditadura e a mescla da sonoridade roqueira com letras de temáticas político-sociais. É integrante e fundador da banda “*La Tabaré Riverock Banda*”.

aparecer / no aparecer // Un día fui yo / un día fui, uno más // Ahora no están mis huellas en la ciudad / alguien borró mi rastro / mi tiempo, mis huesos, ni cielo, mi mar // Hoy no estoy, no estoy, no sé (BORDONI; RIVERO. Bizarro, 2011).

Ao nos depararmos com a letra da canção podemos perceber quase um apelo de uma pessoa desaparecida, é tido como foco central a ênfase em dizer que essa pessoa tinha uma vida, sonhos, família, amores, filhos. Podemos perceber nessa letra a questão do “eu lírico” utilizado, percebemos a “voz que fala” permanecendo através da “voz que canta”, ou seja, a voz do desaparecido por trás da voz do compositor. Segundo o músico e linguista Luiz Tatit, ao utilizar esse método de composição, ocorre que: “o compositor deposita em seus versos não apenas uma configuração de conteúdo (um assunto a ser tratado), mas também um modo de dizer entoativo que substitui a abstração musical pela enunciação concreta de um personagem, normalmente associado à imagem do cantor” (TATIT, 2014, p. 34). Outra questão interessante ao analisarmos esse tipo de letra é que, ao ser escrito em primeira pessoa (eu), tem a capacidade de “convocar” uma resposta da segunda pessoa (tu), que, neste caso, é o ouvinte, assim, ocorre o estreitamento das relações, “entre sujeito da enunciação e sujeito do enunciado”. (TATIT, 2014, p. 35). A ação enunciativa nas canções escritas em primeira pessoa, ou seja, o modo de entoar cada palavra, se mantém muito mais forte, por isso, também, essa capacidade de aproximar quem fala de quem escuta; isso faz com que o própria modo de entoar substitua abstrações e se aproxime mais da realidade material de quem está comunicando.

A letra também faz referência à Marcha do Silêncio, no trecho inicial que diz “*Ahora soy sólo foto / en un cartel / mi cara en silencio marcha / ya ni muerta, ni viva, ni qué*”. Essa indefinição do não estar “nem vivo, nem morto”, apenas não ser e não estar já foi pontuada em alguns momentos anteriores de nossa pesquisa e só nos faz reafirmar a dificuldade em pensar as consequências do crime de desaparecimento e de tudo que ele envolve, como exemplo também do que fala a canção, como no trecho final: “*Un día fui yo / un día fui, uno más // Ahora no están mis huellas en la ciudad / alguien borró mi rastro / mi tiempo, mis huesos, ni cielo, mi mar // Hoy no estoy, no estoy, no sé*”. Além disso, também é citada a questão da violência irradiada e “atemporal” que o desaparecimento causa, principalmente no momento em que fala sobre os filhos: “*Tuve unos hijos que me vieron no aparecer / no aparecer*”.

Essa canção também é um exemplo de produção intelectual que é resultado de uma percepção da realidade dos autores, que, mesmo não relacionada diretamente a movimentos revolucionários e instrumentalmente políticos, denunciam questões sensíveis ao cotidiano da sociedade. Segundo Alberto Ikeda (2001), essas canções são referencialmente políticas apesar de estarem desligadas de ações políticas programáticas; esse é o caso da maioria das músicas

analisadas e por analisar ainda nesta pesquisa. Essas ideias fazem parte, também, do que Hudo García Robles, já em 1969, tinha evidenciado como o “cantar opinando”, onde o canto não é somente um “cantar por cantar” e sim um “*cantar que opina sobre el acontecer inmediato con todo el calor que lo cotidiano levanta en el ánimo de los protagonistas*”. (ROBLES, 1969, p. 9).

Seguindo a mesma linha, a canção “Con este amor” é um poema de Luciana Posamay que Jorge Lazaroff⁶¹ e Jorge Bonaldi colocaram música. Segundo as informações contidas no encarte do CD “Haciendo Memoria”, é uma das canções que Familiares costumam recorrer para expressar seus sentimentos. A canção foi gravada pela primeira vez no disco *Albañil* (Ayuí, 1979), de Jorge Lazaroff. “Con este amor” é, também, uma música doce, entristecida, os acordes do violão parecem só acompanhar a letra, não tomando uma proporção muito grande na melodia, que é composta apenas por violão e voz. O poema foi escrito em plenos anos duros da ditadura, a partir das notícias sobre as pessoas que eram presas e exiladas. Segue na sequência a letra da canção:

Con este amor que crece y no cesa / Que va por el aire y el muro atraviesa / Para llegar hasta allí / De mi puerta a tu puerta, de mi pecho hasta vos / De tu verdad a mí // Con este amor, tan hondo y amargo / Que guarda callando mi herido costado / Con una estela en los ojos / Lo vimos nacer y aprendimos a ver / A escuchar, a querer // Ay sol que guiaste en el tiempo mi andar / El cielo de agosto se va / Y hoy no puedo verte brillar // Con este amor anduve mis años / Quebrando silencios, cantando al espacio / Cada palabra en mi boca / Quería crecer y asomarse a vencer / A explicar, a dar fe // Con este amor hundido en mi entraña / Que sigue buscando y siempre acompaña / Todo lo soportaré, para que puedas vos / Encontrar y tener lo que no tengo yo // Ay sol que guiaste en el tiempo mi andar / El cielo de agosto se va / Y hoy no puedo verte brillar. (POSAMAY; LAZAROFF; BONALDI. Ayuí, 1979).

Algumas questões chamam a atenção na música, como, por exemplo, a própria questão de o amor guiar e manter a luta em torno das injustiças praticadas durante a ditadura. Quando pensamos nas Madres e demais familiares, é impossível que não pensemos que o amor que essas pessoas sentem pelos seus entes queridos mortos e/ou desaparecidos é um dos grandes fatores que fazem com que elas não desistam de buscar, de procurar pistas e explicações sobre os fatos ocorridos, de clamar por justiça. Há um trecho da letra em que diz que este amor “*sigue buscando y siempre acompaña*”, um pouco antes também fala sobre o amor “quebrar silencios”, aqui também mais uma demonstração da questão da luta contra a desmemória presente, como já foi evidenciada em outras canções analisadas anteriormente. Apesar dessa

⁶¹ Jorge Lazaroff (1950-1989) foi um cantor, compositor, multi-instrumentista e professor uruguaio. Foi muito reconhecido pela sua atuação durante a década de 1970 e 1980, principalmente. Integrou os grupos *Patria Libre*, *Los que iban Cantando* e *Canciones para no dormir la siesta*, além de ter gravado diversos discos como solista.

mensagem de luta, também é perceptível o final triste da canção, que traz a impossibilidade em “ver brilhar o sol”, o que pode remeter a pessoa que não está ou, ainda, que está naquele “não-lugar”: pode ser uma pessoa presa, desaparecida ou exilada e impossibilitada de retornar. Não é à toa que, como foi dito anteriormente, os Familiares Uruguayos utilizam essa canção para expressar seus sentimentos, eles acreditam que ela toca em uma questão imprescindível: o amor que move a luta. Este faz com que a tristeza e a angústia não imobilizem, transforma todas as dificuldades (e são muitas) em luta constante em torno da memória, verdade e justiça.

Aproveitamos para destacar uma passagem do livro “Política em escala de do: Interconexiones entre la música y la política”, no qual o autor, Victor Terrazas Chamorro, destaca o caráter pedagógico das canções, além de demonstrar que as canções podem (e o fazem) interpretar determinados acontecimentos políticos, sociais e econômicos de sua realidade. Por último, o autor destaca que algumas canções funcionam como uma espécie de crônica de um país, pois processa e difunde informações sobre determinado contexto histórico:

[...] un primer elemento sería el importante carácter pedagógico de las canciones, donde la musicalización de poemas servía como una forma de transmisión de cultura a la sociedad de la época. Otras canciones mostraban, además, una interpretación sobre los diferentes acontecimientos no solo políticos, sino también económicos y sociales. Por último, otras de ellas cumplieron la función de ser la crónica de un país, recogiendo, procesando y difundiendo la información en un contexto histórico. (CHAMORRO, 2020, p. 20).

Podemos perceber, a partir da análise das canções selecionadas nesta pesquisa, que elas representam – a partir de suas especificidades – exemplos dessas canções com caráter pedagógico. A musicalização de poemas, como aponta Chamorro, é um bom exemplo de como um músico pode fazer com que uma mensagem não se apague ao longo dos anos; colocar música em poemas específicos, como aqueles escritos durante a ditadura (é o exemplo de “Con este amor” de Posamay) serve para que as novas gerações possam conhecer o poema, a história e quem o escreveu. O músico, através da materialidade de sua canção, transmite para a sociedade elementos importantes de determinado tempo histórico, fazendo, assim, com que acontecimentos que julga importantes se tornem conhecidos pelo povo. Evidente que não é só com o caráter informativo que as canções são compostas – ao menos as que são objetos de análise de nossa pesquisa – há, também, a intenção do artista de se somar em uma luta maior, que, ao se perceber pertencente, corrobora com ela através de suas composições.

Outra música que gostaríamos de mencionar com mais aprofundamento neste capítulo é “Aquello”, de Jaime Roos (Bizarro, 1981). Essa canção, diferentemente das citadas anteriormente, não possui a temática de uma pessoa desaparecida, ao menos não de forma

evidente. Acreditamos, todavia, que sua mensagem pode fazer com que o ouvinte pense em tudo que foi perdido e/ou desaparecido durante a ditadura, não somente as pessoas, mas também os hábitos, os costumes, os passeios, as festas, os carnavais, os amores, os trabalhos, os estudos, as brincadeiras, etc. “Aquello” é uma parceria de Jaime Roos com José Carbajal – El Sabalero – que canta a canção, trazendo uma emoção muito forte com sua interpretação. Jaime Roos destaca que, após escrever a letra da canção pensou imediatamente na voz de Sabalero para interpretá-la. Destacamos a sua letra:

En la noche fría / Se ha perdido aquello / Se extravió su alma / En el vendaval / Tanta hermosura / Que alegró las tardes / Que encendió las luces / De nuestra ciudad // En la noche oscura / Se ha perdido aquello / En los diarios viejos / Se apagó su voz / La ropa tendida / Sobre los alambres / Saluda al ausente / Prolonga el adiós // Dicen que se fue / Dicen que está acá / Dicen que se ha muerto / Dicen que volverá // En las avenidas / Limpian las vidrieras / Se abren los balcones / Para que entre el sol / La gente retoma / Su tenso camino / Retumba el trabajo / Sobre el hormigón // En la melodía / Que tocan a veces / Pidiendo tijeras / A la población / El barrio respira / Los tiempos de antes / Las nubes de otoño / Aquella ilusión // Dicen que se fue / Dicen que está acá / Dicen que se ha muerto / Dicen que volverá (Aquello, Bizarro, 1981).

Aquello é um candombe “tradicional”, daqueles que sua sonoridade pode remeter a uma melodia escrita algumas décadas atrás, como os candombes de Pedro Ferreira e Georges Roos. Por isso, em *Aquello*, diferente de muitas das canções de Jaime Roos, não percebemos uma fusão do candombe com outros ritmos, como o rock e o jazz. Segundo Milita Alfaro: “*la canción funciona como un comodín abierto a múltiples lecturas y potencia cierto aire enigmático que emana de todo el álbum*” (ALFARO, 2017, p. 157). O pesquisador Andres Torron, que trabalhou diretamente com Jaime Roos, comenta sobre sua letra: “*Toda letra es pasible de ser interpretada de muchas maneras y todas son válidas, pero la idea de Jaime Roos en esa canción fue hablar de algo más ambiguo, como la libertad, que se había “perdido” en tiempos de dictadura*” (TORRON, 2023)⁶².

A própria palavra “aquello” remete à uma neutralidade, onde o ouvinte não sabe exatamente do que o cantor está falando, dando espaço, como a autora comenta, para diversas interpretações. Neste caso pode ocorrer o fator da identificação, ao escutarmos uma canção, podemos pensar em determinada pessoa, coisa ou acontecimento de acordo com nossa experiência pessoal, ao mesmo tempo que outro ouvinte tenha uma interpretação totalmente diferente. Apesar disso, *Aquello* é daquelas canções que, como sabemos que fazem parte de composições escritas durante a ditadura (e por alguém que viveu muito tempo fora do país), quando escutamos podemos remeter diretamente ao nosso tema de pesquisa. A ausência e a

⁶² Entrevista cedida à autora, abril de 2023.

saudade do que foi perdido é um sentimento que perpassa toda a música, da mesma forma, também é perceptível o desconhecimento sobre o que de fato aconteceu, com o refrão que diz “*Dicen que se fue / Dicen que está acá / Dicen que se ha muerto / Dicen que volverá*”. Também podemos pensar na própria ditadura e como esse refrão remete à ela; essa letra foi escrita em 1981 – ainda ditadura – e muitas aberturas à democracia já haviam sido conquistadas, ou seja, a repressão já não era a mesma de meados de 1970, mesmo assim, a insegurança e o medo de tudo aquilo voltar podem estar presentes nos trechos “*dicen que se fue*” “*dicen que volverá*”.

Gostaríamos de destacar, também, a murga-canção “Alerta”, *retirada* do grupo Falta y Resto no carnaval de 1985. A letra da murga é uma homenagem à Elena Quinteros, professora uruguaia desaparecida em 1976. Em primeiro lugar, é importante destacar que o título da murga já trás uma mensagem importante, explicado logo nos primeiros versos da canção: “*Alerta! Alerta! / Mientras un sueño de futuro se acentúa / y un país liberal se profetiza / el tiempo de los lobos continúa / Alerta!*”. A ideia de continuar alerta mesmo quando o país caminhava rumo ao retorno da democracia demonstra o comprometimento dos artistas com o contexto social, político e cultural, que não ignoravam que, mesmo que a realidade fosse melhor, ainda existiria um árduo trabalho de luta pela frente. Esse compromisso com a luta coletiva é, novamente, exemplificado no final da letra: “*Aún los orientales lo siguen soportando / un sistema sin alma, devorador de hombres / por eso falta y resto lo sigue denunciando / Alerta!*” Segue na sequência parte da letra que fala sobre Elena Quinteros⁶³:

Maestra, madre de niños no paridos por ella / maestra, mujer y madre al fin / así es Elena // Un 26 de Julio en el '76 / Elena, la maestra, camina lentamente por Boulevard Artigas / de pronto... Usted sabe cómo es el invierno uruguayo // [...] Es Elena Quinteros / la maestra uruguaya / la que nombra este grito / la que perdió un zapato en una escalinata / como una Cenicienta / luchando por su vida. Es Elena Quinteros / y por ella cantamos / Porque es su zapato solamente el que calza / el de la Cenicienta / la maestra uruguaya / madre de tantos hijos / hija de la esperanza / La desaparecida // Te encontraremos viva / los que amamos la vida / un pupitre y un libro / el pueblo te reclama. / Te reclama tu madre / que dio vuelta la tierra / y da la vuelta al sol / detrás de una esperanza // En tus ojos Elena, están los de los otros: de Tito, de Gerardo, de Julio, de León, de Tassino, de Bleier, de Royer y Victoria, de González, de Chávez, Correa y Arigón [...] (FALTA Y RESTO, Orfeo, 1989).

Elena Cándida Quinteros Almeida era professora e militante, tanto da *Federación Anarquista Uruguaya* (FAU) quanto do *Partido por la Victoria del Pueblo* (PVP), do qual foi uma das fundadoras. Em 1976, Elena já imaginava o que poderia lhe acontecer, tendo em vista

⁶³ Pela extensão da letra da murga, que tem aproximadamente dez minutos, optamos por destacar apenas alguns trechos da letra. Além disso, com esse tipo de canção também há, muitas vezes, a dificuldade em encontrar as letras na sua totalidade.

a repressão que seus companheiros estavam sofrendo, tanto no Uruguai quanto na Argentina. No dia 24 ou 26 de junho de 1976 foi detida. Elena percebeu que estava sendo vigiada e seguida, na rua, sendo assim, procurou abrigo na Embaixada da Venezuela, porém, os sequestradores invadiram a sede e efetuaram sua prisão (sequestro) da mesma forma. Esse fato fez com que a Venezuela rompesse relações diplomáticas com o Uruguai (até o final da ditadura) e também colaborou para que o caso de Elena tivesse reconhecimento e denúncias a nível internacional. O Estado uruguaio negava que estivesse com Elena Quinteros – fato que, como já vimos anteriormente, fazia parte das táticas de sonegação de informação e diversionismo praticados pela ditadura – e, ao mesmo tempo, fez de tudo para que Elena fosse assassinada o mais rápido possível, diante da pressão internacional que o caso gerou. Padrós comenta sobre o assassinato de Elena Quinteros:

A pergunta que deve ser respondida é o porquê da execução dessa vítima se o extermínio não foi uma prática deliberada. A resposta está no fato de que, diferente de outros detidos-desaparecidos que depois foram *blanqueados* (legalizados), sendo processados e encaminhados às prisões políticas, a situação de Elena não admitia essa hipótese. Se fosse reconhecido seu sequestro, teria que ser imediatamente libertada pela pressão internacional exercida pela Venezuela, além da ditadura ter que assumir o escândalo de ter invadido território diplomático. Ou seja, caso fosse admitida a prisão de Elena, ela não passaria anos reclusa sofrendo as arbitrariedades e as limitações de todo tipo que sofriam os presos políticos nem poderia ser induzida ao suicídio ou à sujeição à política carcerária do “enlouquecimento” [...] A cúpula do poder decidiu a eliminação física de Elena Quinteros como forma de continuar insistindo na farsa do desconhecimento da sua situação, localização e destino. (PADRÓS, 2005, p. 682).

Como bem destaca Padrós, a ditadura optou por assassinar imediatamente Elena Quinteros, tendo em vista que ela – diante toda a pressão internacional que o caso gerou – não poderia ser tratada como uma “presa comum” que era torturada constantemente e, da mesma forma, não poderia ser liberada, pois essa última alternativa iria comprovar que a ditadura estava, sim, com a vítima. No ano de 1979 informaram à Tota Quinteros, mãe de Elena, que sua filha estava viva, sendo que a mesma já havia sido assassinada há mais de dois anos, mais um fato que comprova as manobras de mentiras e diversionismos que a ditadura efetuou sobre as vítimas e seus familiares. Tota Quinteros (1918-2001) foi uma das *madres* mais reconhecidas do país, sua luta em torno da verdade e justiça sobre o desaparecimento da filha foi e é ainda hoje motivo de admiração e inspiração para os uruguaios e uruguaias. Além disso, Tota Quinteros também sofreu diversas formas da violência irradiada enquanto procurava sua filha, um exemplo foi o arrombamento e saque de sua casa, além disso, sofreu “a sonegação da aposentadoria e da pensão de viuvez a que tinha direito (inclusive, nos governos pós-ditadura)

e viu o apartamento de Elena ser apropriado pela Divisão N° 1 do Exército” (PADRÓS, 2005, p. 681).

Segundo o informe da *Comisión para la Paz*, de 2003, Elena Quinteros, após ser detida, foi levada para o CCD conhecido como “300 Carlos” ou “*Infierno Grande*”, onde foi torturada durante meses seguidos e, por volta de novembro de 1976 foi assassinada. Os restos mortais de Elena Quinteros não puderam ser encontrados, segundo informação oficial, foram enterrados no *Batallón 14 de Toledo* e, posteriormente, incinerados e jogados ao Rio da Prata⁶⁴. Essas circunstâncias fazem com que Elena Quinteros ainda hoje configure como desaparecida. Raúl Castro, o compositor da canção “Alerta”, declara que escreveu essa letra após se encontrar com Tota Quinteros e lhe ouvir contar o caso de sua filha, em meados de 1984. Castro pergunta para Tota se ela o deixaria escrever uma *retirada* em homenagem à Elena Quinteros, a mãe, emocionada, lhe respondeu: “*No solo te deajo, sino que te pido que lo hagas, porque quiero que la gente se entere realmente de lo que sucedió*”⁶⁵.

Além destas canções destacadas de maneira mais aprofundada neste capítulo, gostaríamos de salientar que existem ainda muitas outras que versam sobre o tema dos desaparecidos políticos da ditadura uruguaia. Por motivos de limitação de tamanho da pesquisa, iremos citar algumas delas que, infelizmente, não fazem parte direta de nossas fontes, porém, que acreditamos serem importantes para o tema em questão. A canção “María Pilar” (da cantora argentina Teresa Parodi), foi regravada na voz de Alfredo Zitarrosa (Orfeo, 1995), que, por si só trouxe uma emoção muito forte para a canção, demonstrando que a luta em torno da verdade e da justiça em torno dos desaparecidos do Cone Sul é uma só. Para o encarte do disco “Haciendo Memoria”, Teresa Parodi cita que “[...] *esta canción intentaba retener en su interior el dolor, la impotencia y la desesperada búsqueda de justicia que llevó años y años en nuestra Patria*” (PARODI, 2015). A canção “Raúl” de Inés Saavedra (Pajarito Records, 2009) é uma canção mais recente, que foi escrita em homenagem a Raúl Borelli Cattáneo, desaparecido em Buenos Aires em 1997, Raúl era tio de Inés, e ela decidiu manifestar essa história na canção. A canção “El robo”, com música de Gonzalo Moreira e letra de Mauricio Ubal foi interpretada na voz de Laura Canoura (Orfeo, 1985) e é uma daquelas canções que conseguem trazer ao ouvinte uma atmosfera doce, quase que infantil, mesmo sendo sobre um tema tão duro. A canção é composta

⁶⁴ Mais detalhes sobre o processo de Elena Quinteros podem ser encontrados na ficha que descreve o caso, disponível em: <https://sitiosdememoria.uy/castro-perez-julio-gerardo>. Acesso em 25 abril, 2023.

⁶⁵ Matéria de “Calle Febrero”, de 17 de novembro de 2017: *Tintabrava, Tota Quinteros y la emocionante despedida a Elena, en un adelanto del nuevo libro de Fabián Cardozo y Guzmán Ramos*. Disponível em: <https://callefebrero.com/2017/11/17/derechos-humanos-en-los-repertorios-de-las-murgas-en-la-semana-del-dia-del-detenido-desaparecido-hoy-en-calle-febrero/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

com essa melodia até que finalmente ela se quebra, de acordo com a história, que fala sobre o desaparecimento e o momento do sequestro.

A música “Te abracé en la noche”, de Fernando Cabrera (Ayuí, 2001), é descrita pelo compositor como “*La música más simple y honda que compuse en mi vida*” (CABRERA, 2015). Os versos da letra são curtos e simples, como: “Te abracé en la noche / Era un abrazo de despedida / Te ibas de mi vida / Te atrapó la noche / La oscuridad traga y no convida / Quedé a la deriva”. É, assim como a canção de Rubén Oliveira destacada anteriormente, daquelas músicas que o ouvinte chega a sentir a tristeza de quem canta, é uma melodia simples que parece mais acompanhar a letra. A mensagem está muito mais em falar sobre esse “não-lugar”, essa despedida que não é permitida quando falamos no desaparecimento, como se uma sombra viesse e não fosse embora, tomando o lugar do sol e de tudo que existia antes. “Cualquier día”, canção de Daniel Magnone (La Batuta, 1985) é uma música muito interessante para abordarmos o tema dos desaparecidos, assim como da impunidade e da luta por justiça, assim com o próprio autor diz, é uma canção com duas letras em sua essência: “*La pregunta: ¿quién cometieron las atrocidades, la destrucción de tantos seres humanos y sus familias? La respuesta: ¿que otra cosa que el juicio y el castigo de la ley para todos los reponsables? Dos letras, una sola canción*” (MAGNONE, 2015). A música começa apenas com a guitarra e a voz, na medida em que as perguntas sobre os desaparecidos vão sendo feitas, na medida em que a letra avança para as “respostas” (punição para os culpados dos crimes), a melodia também “cresce” para uma batida mais forte, com bateria, baixo e uma sonoridade mais “rock anos 1980”. Há várias vozes que fazem o coro da música, fazendo com que as perguntas e as respostas sejam cantadas ao mesmo tempo, dando um sentido maior para a mensagem da canção.

A canção “A contra reloj”, de Ismael Collazo (2011, sem informação sobre a gravação) foi feita a partir do contato de Ismael com o coletivo *Hijos Uruguay*, além da música, também fizeram um vídeo que foi realizado por Pablo Sobrino, um dos integrantes da agrupação. A música é composta com uma melodia de “rock-murga”, que, combina muito bem com a letra, transmitindo muito mais do que uma simples mensagem de um período triste, pois tem como foco a ideia da luta constante em busca da justiça e verdade, mesmo que o tempo vá passando, como analogia do “contra reloj”. No vídeo são mostrados familiares de desaparecidos que seguram as fotos de seus entes queridos e também mensagens que transmitem a letra da canção, além disso, fizeram parte do vídeo artistas como Daniel Viglietti, Rubén Oliveira, Tabaré

Rivero, entre outros⁶⁶. A música “En tempos de mala magia”, de Tabaré Riverock Banda (Ayuí, 1997) foi composta em um momento de tensão política no país, principalmente após a derrota do “voto verde” no plebiscito de 1989 que manteve a vigência da lei sobre a impunidade. Tabaré Rivero comenta que, na época, os jovens se sentiam distantes da temática da ditadura e assim decide escrever sobre o tema de uma maneira “diferente”, que chamasse a atenção do público mais jovem – que era a maioria do público da banda naquele momento. Tabaré Rivero comenta: “*Decidí hacer la canción, pero como relatando un cuento infantil, con ogros, hechiceros y malas brujerías, pensando quizá más en el receptor, que en la carga emocional que a mí me suponía*” (RIVERO, 2015). A melodia da música é um rock mais pesado, como de costume da banda em questão, e a letra aborda o tema de uma forma muito original, conseguem abordar a temática dos desaparecidos e conceitos importantes como a tortura, as prisões, os sequestros e os desaparecimentos, tudo isso envolvido em uma história de feitiçaria, bruxaria e histórias de magia. Da mesma forma, falam sobre a impunidade e o perigo desse passado se repetir, como é transmitido com o último verso: “*Y aunque un buen día se acabo la brujería / que picardía jamás hubo desquite / Tene cuidado mira para el costado / que si el pasado te hechiza se repite*” (Yoganarquía, Ayuí, 1997).

“Verás verás”, de Jorge Bonaldi, foi gravada junto com o conjunto Los que iban cantando (*Enloquecidamente*, Ayuí, 1987), essa canção é, como era costumeiro do grupo, formulada de uma maneira irônica e sarcástica. A música é elaborada em cima de uma ideia de apresentação quase que teatral. A letra toca em temas muito sensíveis, como, evidentemente, os desaparecimento e, além dele, as prisões, a política de reféns, as torturas, o exílio, a presença de Dan Mitrione no Uruguai e, de maneira muito peculiar, o começo da letra trás uma fala que é atribuída ao ex-presidente Julio María Sanguinetti (Semanário Aquí, 1985), onde esse fala que “o melhor que pode ocorrer com o passado é deixa-lo aos historiadores”, fazendo alusão ao passado recente da ditadura e como este não deveria ser “mexido”. Evidente que um dos motivos do compositor optar por essa ironia na canção também faz parte de fazer referência às falas de Sanguinetti e de tantos outros chefes de Estado pós ditadura que sempre se colocaram contra às políticas de memória e de justiça em relação ao passado recente. Um exemplo do sarcasmo utilizado como meio de transmissão da mensagem na canção pode ser evidenciado no trecho: “*No sé por que me habla de desaparecidos / ¿acaso, a fin de cuentas, usted ha visto alguno? [...] Verás verás / que aquí no pasa nada ni sucedio jamás*” (Ayuí, 1987).

⁶⁶ O vídeo pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=N9Rg0MGvhTA&ab_channel=ValentinRioEnse%C3%B1a. Acesso em: 25 abr. 2023.

A música “1985”, de Martín Turielli e Garo Arakelián, gravada pelo grupo Portadores de Hip-Hop (Independente, 2014), também é um exemplo importante de composição sobre os desaparecidos da ditadura. É um rap composto, também, em cima do *sample* da melodia de violão de Zitarrosa na canção “El violín de Becho”. É uma letra cantada em primeira pessoa, como se a pessoa desaparecida quem falasse, Martín Turielli, para o disco “Haciendo Memoria”⁶⁷, sobre as inquietações que o levaram à essa composição, comenta:

Mi inquietud con respecto a los desaparecidos, surge desde la niñez, cuando mis padres contaban la historia de sus amigos presos en la dictadura. Siempre me imaginé que fue una época al límite, donde cualquier código o insinuación a la libertad de expresión terminaba en castigo o en la palabra “desaparición”. Y me di cuenta de cómo la juventud no estaba enterada, y los libros de historia apenas relataban esa verdad. Entonces una noche, sin poder dormir, y luego de estudiar historia del Uruguay contemporánea mi cabeza tan solo empezó a escribir y a intentar ponerse en el lugar de un familiar. Y en el lugar del desaparecido, ¿qué diría yo si desapareciera? Y ¿qué diría el hijo del desaparecido? (TURIELLI, 2015).

Assim como outras composições destacadas anteriormente, podemos perceber que existe uma preocupação de gerações de artistas mais jovens em conhecer e transmitir essa história recente uruguaia. A intenção de colocar em uma canção o tema dos desaparecidos, com uma linguagem acessível para quem é leiga no assunto, é uma atitude que muitos musicistas acabaram tomando, com a intenção de que essa temática não fosse esquecida e não ficasse apenas a cargo da luta dos familiares. Músicos adultos que eram crianças durante os anos da ditadura, que não são poucos se observarmos as canções que foram citadas, demonstram inquietação sobre o tema dos desaparecidos e encontram, na música, uma forma de expressar esse sentimento e compartilhá-lo com seus concidadãos.

Uma música recente, que também pode elucidar como o tema dos desaparecidos ainda é presente nas composições, é “¿Dónde Están?”, de Luciano Superville⁶⁸ (Independente, 2022). Essa música é composta no piano, o compositor teve o cuidado e a sensibilidade de compor a melodia baseada em 197 notas musicais, mesmo número de pessoas uruguaias que ainda estão desaparecidas. A melodia é curta, simples e sensível, composta somente no piano, sem qualquer outro acompanhamento de voz ou instrumentação. Luciano Superville, a modo de introdução da canção, fala:

Esta música está compuesta de 197 notas, en Uruguay hoy todavía existen 197 personas desaparecidas durante la dictadura militar, aún nos preguntamos

⁶⁷ Todas essas canções citadas anteriormente podem ser conhecidas e escutadas na página de *Madres y Familiares*, onde encontramos, na íntegra, o disco “Haciendo Memoria” (2015). Disponível em: <https://desaparecidos.org.uy/haciendo-memoria/>. Acesso em: 25 abr. 2023.

⁶⁸ Luciano Superville (1976) é cantor, compositor e DJ, francês-uruguaio, é integrante do grupo “Bajofondo”, além de ter uma vasta carreira como solista.

“¿dónde están?”. Ojalá que esta melodía vaya perdiendo sus notas a medida que los encontremos. Entonces, quizá llegue el día que esta música desaparezca (SUPERVILLE, 2022).

Percebemos que a preocupação por parte de alguns artistas e compositores em manifestar em suas produções temáticas sensíveis da história recente uruguaia foi e é uma constante. Neste capítulo conseguimos observar exemplos de canções de diversas épocas que abordam a temática dos desaparecidos, tanto de forma direta quanto indireta; tanto em forma de musicalização de poemas quanto de composições ou interpretações autorais. Evidente que temos em vista que muitas canções ficaram e ficarão de fora de nossa seleção, sendo impossível abordar em uma pesquisa de dissertação todas as canções que gostaríamos, da mesma forma, consideramos o fato de que devem ainda existir muitas composições que nem ao menos sabemos da existência. Porém, as que foram citadas aqui foram escolhidas pois acreditamos que servem como um profícuo instrumento de análise da temática do desaparecimento e como essa apareceu e aparece no cancionário popular. Aprofundaremos um pouco mais essa discussão no próximo capítulo, também na sessão sobre a análise das canções.

Para finalizar esta seção podemos retomar os pensamentos de José Barata Moura sobre a canção política, o autor destaca que a canção pode ser um elemento solidário e em consonância com outras esferas de luta presentes em uma sociedade de classes (MOURA, 1977, p. 100). A canção se integra nesse movimento mais amplo do viver e do resistir em sociedade. Aqui, as canções apresentadas funcionam também (retomando aquele caráter pedagógico apontado por Chamorro) como intérpretes e testemunhas de acontecimentos históricos; ao mesmo tempo que a canção é um produto ideológico de alguém que está vivenciando àquela realidade, ela demonstra que seu compositor não está apenas relatando fatos históricos, pelo contrário, ele está se somando no denunciar e cobrar por explicações, cobrar por justiça aos crimes cometidos. O intelectual-artista, aqui, transfere suas angústias e questionamentos para suas composições e/ou interpretações, fazendo com que chegue na população essas inquietudes que, provavelmente, serão ouvidas e identificadas por quem também sofre os mesmos problemas. As canções fazem parte, portanto, da realidade concreta, e se manifestam como tal.

No próximo capítulo iremos aprofundar nossa análise sobre a temática das crianças desaparecidas, para isso, também analisaremos canções que consideramos pertinentes sobre as crianças e adolescentes que foram sequestrados de suas famílias durante a ditadura. A seguir, a modo de conclusão deste capítulo, apresentaremos uma tabela, elaborada pela autora, com dados técnicos das canções que foram anteriormente analisadas.

FIGURA 5 - Tabela das canções analisadas ou citadas

Título	Compositores(as) e Interpretes	Tema ou mote	Desaparecidos	Instrumentação	Disco, gravadora e ano.
Otra Voz Canta	Circe Maia, Daniel Viglietti.	Desaparecidos		Voz, violão.	A dos Vozes, Ayuí, 2000.
Canción sin nombre	Mario Carrero, Eduardo Larbanois.	Voos da morte, Rio da Prata, Colônia.		Voz, violão, contrabaixo, <i>bandoneón</i> , percussão.	Canciones de Santamarta, Ayuí, 2001.
Visitas	Rubén Oliveira.	Ausências, familiares.	Raúl Pedro Oliveira	Voz, violão, guitarra, contrabaixo, bateria.	Álbum de fotos y canciones, Ayuí, 1987.
Para una tumba sin nombre	Walter Bordini, Tabaré Rivero.	Desaparecido, nostalgia, ausência, dor.		Voz, guitarras, contrabaixo, bateria.	La cifra Infinita, Bizarro, 2011.
Tanto frío	Mauricio Ubal	Busca, familiares, ausência, impunidade.	Julio Castro	Vozes, violão, guitarras, percussão, assovios.	Arena Movediza, Ayuí, 2013.
Con este amor	Luciana Posamay, Jorge Bonaldi, Jorge Lazaroff.	Ausência, busca, impunidade, luta, resistência, amor.		Voz, violão.	Albañil, Ayuí, 1979.
Aquello	Jaime Roos, José Carbajal.	Ausências, nostalgia, inquietações, desconhecido.			Aquello, Ayuí, 1981.
Alerta	Raul Castro, Falta y Resto.	Impunidade, desaparecidos, Elena Quinteros.	Elena Quinteros	Voz, coro, violão, percussão, guitarra, violão.	Industria Uruguay – Antologia, Bizarro, 1992.
María Pilar	Teresa Parodi, Alfredo Zitarrosa.	Sequestro, busca dos familiares.	María Pilar, Julián Pilar.	Voz, violão, guitarra.	Zitarrosa Siempre – Los Inéditos, Orfeo, 1995.
1985	Martín Turielli, Garo Arakelián, Portadores de Hip-Hip.	Impunidade, desaparecidos, busca, insegurança, presente.		<i>Sample</i> , voz, <i>bandoneón</i> , contrabaixo, piano, violino.	Renacer, Independente, 2014.
Te abracé en la noche	Fernando Cabrera	Ausência, “não-lugar”, desconhecido.		Voz, violão.	Viveza, Ayuí, 2002.
Raúl	Inés Saavedra	<i>Memorial de los Desaparecidos</i> , impotência, desconhecido, resistência.	Raúl Borelli	Voz, violão, sintetizador.	Azul y verde, Pajarito Records, 2009.

El robo	Mauricio Ubal, Gonzalo Moreira, Laura Canoura.	Memória, familiares, sequestro.		Voz, violão, guitarra, contrabaixo, bateria.	Otro tiempo, Orfeo, 1985.
Cualquier día	Daniel Magnone	Desaparecidos, esquecimento, impunidade, dor, luto.		Voz, coros, violão, guitarra, contrabaixo, bateria.	Algunas variantes, La Batuta, 1985.
A contra reloj	Ismael Collazo	Tempo, passado- presente, memória, esquecimento.		Voz, violão, guitarra, contrabaixo, bateria, teclado, coro de murga.	Independente, 2011.
En tempos de mala magia	Tabaré Rivero, Tabaré Riverock Banda.	Passado- presente, esquecimento, memória.		Voz, guitarra, contrabaixo, bateria.	Yoganarquía, Ayuí, 1997.
Verás verás	Jorge Bonaldi, Los que iban cantando.	Impunidade, repressores, Argentina, desaparecidos		Voz, violão, guitarra, <i>bongó</i> , bateria, trechos declamados.	Enloquecidamente, Ayuí, 1987.
¿Donde Están?	Luciano Superville	197 desaparecidos que ainda se buscam.		Piano.	Independente, 2022.

Fonte: Elaborada pela autora.

4. AS CRIANÇAS DESAPARECIDAS

4.1. CRIANÇAS E TERRORISMO DE ESTADO

No Brasil, segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), o indivíduo é considerado criança até os 12 anos de idade incompletos, entre os 12 e os 18 anos é considerado adolescente. Mesmo que existam legislações específicas que visam garantir a proteção e segurança para crianças e adolescentes, percebemos, na prática, que essas leis não são aplicadas como deveriam. Recentemente, foi feita uma pesquisa sobre como a taxa de fecundidade entre meninas aumentou no estado de Roraima – Brasil. Entre essas meninas, a absoluta maioria são meninas indígenas, principalmente do grupo *Yanomami* que, há muitas décadas, vem sofrendo com as mais diversas práticas de violência estatal e a crueldade dos garimpeiros que, sob o espectro da impunidade, se inserem permanentemente na região. Na divulgação desta pesquisa, as mães indígenas relatam que “não deixam as meninas caminharem sozinhas até o complexo de banheiros coletivos porque elas são estupradas no meio do caminho”. No Estado de Roraima, mesmo que os indígenas representem apenas 11% da população, entre os anos de 2017 e 2021, 51% das meninas que foram mães eram indígenas, essas meninas/crianças tinham em torno de 10 e 14 anos⁶⁹. Segundo levantamento do Instituto Liberta, o Brasil está no 2º lugar no ranking de casos de violência sexual contra crianças, perdendo apenas para a Tailândia, no país brasileiro estima-se que 320 crianças são violentadas sexualmente por dia, sendo 75% delas meninas e negras⁷⁰.

A violência sexual contra crianças é, infelizmente, apenas um tópico entre tantos que estão inseridos no grande tema da violência contra crianças e adolescentes. É impossível analisarmos as dificuldades enfrentadas por crianças durante as ditaduras sem percebermos a triste situação que essas ainda estão submersas nos dias atuais. Mesmo em um cenário de democracia, não possuem seus direitos básicos assegurados. Nos últimos anos vemos, não só no Brasil, um aumento considerável de políticas genocidas e negacionistas, de retrocesso de direitos e liberdades individuais, nesse cenário insere-se a ideia errônea de que temas como violência de gênero e violência sexual não devem ser discutidos nas escolas, o que só corrobora

⁶⁹ A matéria completa, inclusive a metodologia para a pesquisa efetuada pela “Gênero e Número”, podem ser acessadas no site: <https://www.generonumero.media/reportagens/roraima-fecundidade-meninas/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

⁷⁰ Maiores informações sobre esses levantamentos podem ser conferidas no site: <https://liberta.org.br/>. Acesso em: 02 jun. 2023.

para que as crianças cresçam com medo de falar sobre o assunto e denunciar esses crimes. É necessário que tenhamos em vista que essas temáticas precisam ser analisadas de maneira “global”. Tanto os crimes efetuados no passado recente quanto os que acontecem hoje possuem conexões, sendo a impunidade uma das maiores responsáveis pela permanência dos mesmos.

Quando estudamos as políticas genocidas de Estados fascistas durante a História Contemporânea, costumamos observar diversas nuances da presença da violência naquelas sociedades. Muitas vezes, por outro lado, não nos damos conta de uma dimensão pouco estudada: a violência contra crianças e o sofrimento das mesmas durante esses períodos de terror. Ao recuarmos na História, conseguimos traçar paralelos que demonstram de maneira muito clara que crianças e adolescentes sofrem diretamente com as políticas violentas no contexto onde estão inseridas. Aqui nesta pesquisa, evidentemente, não poderemos recuar tanto assim no tempo para falar, por exemplo, de povos originários, povos indígenas, comunidades e sociedades africanas e orientais que foram e são massacradas em diversas situações, tendo suas crianças desaparecidas, assassinadas ou ainda vítimas de violência sexual e racial.

Nos ocuparemos, por ora, em destacar alguns exemplos de como as crianças foram vítimas diretas do que chamamos aqui de Terrorismo de Estado contemporâneo, especialmente sobre os casos europeus e latino-americanos. Gostaríamos de salientar políticas de violência estatal que acreditamos serem válidas para a compreensão de nosso tema de pesquisa. Como já destacamos no capítulo anterior, algumas políticas do Nazismo (Alemanha) e o Franquismo (Espanha), por exemplo, foram adaptadas para o contexto do Cone Sul e utilizadas durante as ditaduras de Segurança Nacional. Exemplo disso é a violência irradiada contra bebês, crianças e adolescentes. De maneira muito específica e cruel, o fascismo também roubou e se apoderou de diversas vidas e identidades; nesta seção, traçaremos uma breve análise sobre esses acontecimentos e tentaremos demonstrar a relação desses crimes com os que observamos no Cone Sul, especialmente durante a ditadura uruguaia.

Durante o Nazifascismo na Alemanha, as crianças sofreram das mais variadas formas. Desde serem alienadas da realidade em que viviam para serem recrutadas pela “juventude hitlerista” até serem literalmente aniquiladas pelo sistema genocida construído por Hitler e seus seguidores. O Nazismo, a partir de sua premissa de construção de uma “raça pura e ariana”, procurou “limpar” a sociedade de qualquer indivíduo que não se enquadrasse naqueles pressupostos; as crianças também não conseguiram escapar dessa bizarra lógica. Como exemplo, iremos nos utilizar da criação do programa *Lebensborn*, i criado com o objetivo de trazer ao mundo mais crianças consideradas racialmente puras, segundo os pressupostos nazistas. Bebês considerados aptos eram protegidos por oficiais da SS – polícia do Estado

nazista – ou até mesmo famílias civis que colaboravam com o regime. Também existiam as mulheres que eram mantidas como “incubadoras humanas”, que, durante a gravidez, recebiam todos os cuidados para que a criança nascesse com saúde e segurança. Por outro lado, mulheres grávidas que não eram consideradas “aptas” para ter a criança, eram encaminhadas para aborto e/ou esterilização.

O Programa *Lebensborn* funcionou dentro e fora da Alemanha, selecionando crianças que seriam “racialmente compatíveis” e entregando-as para famílias alemãs se ocuparem de sua “germanização”, as crianças que não se enquadravam na aparência e genética compatível eram simplesmente eliminadas. As que eram selecionadas pelo programa, apesar de ter sua vida poupada, também sofriam a dura consequência de ter sua identidade roubada, virando simplesmente uma cifra do regime nazista, vivendo uma vida que não era sua, com total desconhecimento de sua família biológica. O livro de Tim Tate e Ingrid Von Oelhafen, “*As crianças esquecidas de Hitler: a verdadeira história do programa Lebensborn*” (2017), esclarece questões importantes para a compreensão do Programa que, apenas nas últimas décadas passou a ser conhecido e estudado com mais aprofundamento. A historiadora Carla Pinsky, sobre o Programa, destaca que:

Como o objetivo maior do programa era forjar uma nova raça dominante, não demorou (1939) para que as casas Lebensborn (existentes dentro e fora da Alemanha: Áustria, Noruega, Bélgica, Luxemburgo, França) alojassem, além de crianças alemãs (legítimas ou ilegítimas), crianças “racialmente válidas” raptadas dos territórios invadidos pelos nazistas (Polônia, Iugoslávia, Tchecoslováquia). As crianças sequestradas eram avaliadas por “peritos raciais” que mediam seus narizes, apalpavam suas genitálias, observavam sua altura, seus lábios e dentes, examinavam a cor dos olhos e dos cabelos e comparavam tudo aos fenótipos considerados ideais. Aquelas cuja aparência se enquadrava nos critérios de Himmler para uma criança de “verdadeiro sangue alemão” eram consideradas com potencial para serem incluídas na população do Reich. As outras, com traços eslavos ou qualquer sinal de “herança judaica”, eram classificadas como “sub-humanas”, sem nenhum valor ou utilidade a não ser como futura mão de obra escrava. As crianças “aprovadas” eram posteriormente designadas pelo Lebensborn a famílias alemãs confiáveis que promoveriam sua “germanização” (PINSKY, 2017).

Muitas pessoas que passaram por esse programa quando crianças demoraram muitos anos para que soubessem a verdadeira história, é provável ainda que muitas atualmente desconheçam esse capítulo de sua infância. É o caso de uma das autoras do livro supracitado anteriormente, Ingrid Von Oelhafen, que, somente após seus 50 anos de idade, descobre ter feito parte do *Lebensborn* e ter sua identidade alterada pelos nazistas. Um assunto que se aproxima bastante de nossa pesquisa são as crianças roubadas e apropriadas durante o Franquismo, na Espanha. Como foi comentado no capítulo anterior, há algumas décadas vêm

sendo apurados os casos de diversas crianças que, com o aval do Estado e da violência institucionalizada, se tornaram desaparecidas. Sobre isso, Padrós destaca que:

Há dados que apontam que, em 1943, havia cerca de 12.042 crianças nessas condições e, portanto, sob tutela do Estado, em centros religiosos e em estabelecimentos públicos. As crianças desaparecidas da Espanha não foram assassinadas - pelo menos não há prova ou testemunho disso -, mas tampouco foram devolvidas às famílias ou aos pais verdadeiros (em caso de sobrevivência destes). O Estado as fez desaparecerem, reeducou-as segundo os preceitos do novo regime e expropriou-lhes sua origem, sua história e sua identidade (PADRÓS, 2005, p. 616, 617).

Reforçamos que, ao analisarmos estes casos, devemos percebê-los inseridos em uma lógica de aplicação do TDE em todas as instâncias da sociedade. A tentativa de aniquilar o inimigo interno – no caso espanhol o lado republicano que perde a guerra suja travada pelos fascistas – fez com que as crianças fossem alvos principais, na tentativa de, também, exterminar qualquer possibilidade de futuro que remetesse àquelas ideias libertadoras. Assim como nas ditaduras do Cone Sul, a apropriação e desaparecimento das crianças durante o Franquismo obedecia a um rígido planejamento e organização. Havia as crianças que eram roubadas no momento do parto, as que eram mantidas pouco tempo com as mães biológicas durante o momento da amamentação e logo em seguida apropriadas por casais que não podiam ter filhos, as que eram sequestradas já maiores, etc. A organização do Estado Franquista era tamanha que as crianças foram vítimas nas mais variadas situações, também houveram diversas iniciativas para “repatriar” crianças que estavam no exílio, especialmente durante os anos da Segunda Guerra Mundial. As crianças exiladas eram alvos de perseguições clandestinas em outros países, como França e Bélgica, para que retornassem à Espanha, essas iniciativas eram feitas principalmente pelo *Servicio Exterior de Falange*: “[...] entre el exilio republicano la repatriación se consideraba un retorno al infierno, al menos durante los años cuarenta”. (VINYES; ARMENGOU; BELIS, 2003, p. 74).

Uma diferença importante ao compararmos os casos de desaparecimento da Espanha Franquista com os das ditaduras da América Latina, é que na primeira essa modalidade do terror de Estado era institucionalizada e legal; existiam leis que regiam a situação das crianças “órfãs” e quais medidas deveriam ser tomadas em relação a elas, tudo isso com o aval e o apoio constante das instituições vinculadas à Igreja Católica. Como tardou muito tempo para que o país reconhecesse o crime da desaparecimento e apropriação dessas crianças, existe uma infinita dificuldade para a recuperação da identidade das mesmas, um dos motivos disso são as idades avançadas das vítimas que foram desaparecidas quando eram crianças mas, em sua própria perspectiva, apenas tiveram uma vida assim como qualquer outra pessoa – essa é uma das

principais crueldades do crime do desaparecimento, a completa negação da identidade e o “furto” de uma vida que deveria ter acontecido mas que lhe foi roubada e substituída por outra história que não é pertencente daquele indivíduo.

Ao trazermos nossa análise para o Cone Sul da América Latina, percebemos casos semelhantes. Em todos os países que houve ditaduras de Segurança Nacional, podemos observar as sequelas e o trauma originado em crianças e adolescentes. Mesmo no caso das que foram vítimas indiretas – e aqui as cifras aumentam consideravelmente – ocorreram traumas referente ao que viveram. O livro “Infância Roubada” – Crianças atingidas pela Ditadura Militar no Brasil, elaborado pela Comissão da Verdade Rubens Paiva, do Estado de São Paulo, nos ajuda a compreender um pouco desses crimes no que se refere à ditadura brasileira. Nas audiências que deram origem aos testemunhos do deste livro, foram ouvidas cerca de 40 pessoas na faixa de 40 ou 50 anos, que são filhos de presos políticos, perseguidos, exilados ou desaparecidos da ditadura; na apresentação do livro lemos o seguinte:

Eles foram sequestrados e escondidos em centros clandestinos de repressão política da ditadura militar brasileira (1964-1985). Afastados de seus pais e suas famílias ainda crianças, foram enquadrados como “elementos subversivos” pelos órgãos repressivos e banidos do país. Foram obrigados a morar com parentes distantes, a viver com nomes e sobrenomes falsos, impedidos de conviver, crescer e conhecer os nomes verdadeiros de seus pais. Foram, enfim, privados do cuidado paterno e materno no momento mais decisivo e de maior necessidade, que é justamente a infância (ALESP, 2014)⁷¹.

Percebemos que as mulheres, principalmente, sofreram violências que podemos considerar “duplas” ou até mesmo “tripas”, pela sua militância, pelo fato de ser mulher, e, também, em inúmeros os casos, sofreram as consequências de serem mães. A maternidade é um ponto importante ao pensarmos que muitas mulheres sofreram diversos tipos de crueldade e ameaças constantes da ditadura, os órgãos repressivos faziam com que as crianças fossem até os centros clandestinos de detenção, vissem as mães e pais em situações constrangedoras, falavam para a mãe que seus bebês seriam roubados e, como estamos percebendo, muitas vezes essas ameaças se concretizavam: “A maternidade foi usada, das mais diversas formas, pela repressão política como meio de tortura, para enlouquecer e aniquilar militantes, o que acarretou uma sobrecarga pesada do ponto de vista emocional e físico (...)” (ALESP, 2014, p. 17). Através de alguns depoimentos das vítimas podemos elucidar melhor o que representou a agência terrorista da ditadura sobre as crianças, é o caso de Ernesto Carlos Dias do Nascimento, filho

⁷¹ Fala de apresentação do livro feita pelo então Deputado Estadual Adriano Diogo, também Presidente da Comissão da Verdade do Estado de São Paulo.

de Manoel Dias do Nascimento e Jovelina Tonello do Nascimento, ambos militantes da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), Manoel e Jovelina fizeram parte dos 70 presos políticos que tiveram a liberdade trocada pela do embaixador suíço Giovanni Enrico Bucher, em 1971. Ernesto, o filho do casal, foi preso junto com sua mãe, quando tinha apenas dois anos de idade: “Eu tinha 2 anos e 3 meses e fui tratado como ‘Elemento Menor Subversivo’, terrorista e fui banido do país por decreto presidencial, conforme consta nos documentos no arquivo do Estado de São Paulo” (NASCIMENTO, 2014, p. 139). Enquanto estava preso no DOI-CODI de São Paulo, Ernesto foi levado diversas vezes para ver seu pai sendo torturado no pau de arara: “Para o fazerem falar, simulavam me torturar com uma corda, na sala ao lado, separados apenas por um biombo” (NASCIMENTO, 2014, p. 139).

A história de Ernesto e de seus pais, apesar de ser repleta de inseguranças e dificuldades, felizmente não teve o final dramático de outras em que os pais foram assassinados e a criança desaparecida. Neste caso, através da iniciativa da VPR em negociar a troca dos presos políticos, os pais de Ernesto conseguem se salvar da ditadura brasileira e, logo depois da ditadura do Chile, após muitos anos – de idas e vindas de exílios e clandestinidades na Argélia, Chile, entre outros países – Ernesto consegue se reencontrar com seus pais em Cuba antes de retornarem ao Brasil em 1986⁷². Ainda sobre o caso brasileiro, estima-se que houve 19 casos de sequestro e apropriação de bebês, crianças e adolescentes, 11 destes casos são ligados à Guerrilha do Araguaia, sendo essas vítimas filhas de guerrilheiros ou camponeses do movimento: “Há bebês e crianças entregues a famílias de militares ou a orfanatos, que acabaram adotados de forma irregular. Crianças e adolescentes levadas para quartéis e outras abandonadas após seus pais biológicos terem sido presos e desaparecidos” (REINA, 2019, p. 27). Os casos das crianças que tiveram sua “infância roubada” no Brasil, assim como nos países vizinhos, são inúmeros e cada caso é muito particular, sendo impossível abordarmos de forma mais explicativa cada um deles. Nossa intenção aqui é demonstrar que houve uma rede repressiva que atuou em todos os países atingidos pelo TDE e pela DSN. Os exemplos e depoimentos que estamos utilizando são com a intenção de demonstrar que a violência, sequestro e apropriação contra crianças não foi algo isolado e pontual⁷³.

⁷² Os pais de Ernesto, Manoel e Jovelina, enquanto estavam exilados no Chile em 1971, prestaram depoimentos para os cineastas estadunidenses Haskell Wexler e Saul Landau. Esses depoimentos deram origem ao documentário “Brazil: A Report on Torture (1971), importante e pioneiro trabalho de denúncia das torturas feitas pela ditadura brasileira.

⁷³ Para maior aprofundamento desses casos brasileiros, além dos livros supracitados, também estão disponíveis no YouTube os documentários “15 Filhos”, de Maria Oliveira e Marta Nehring, e “Filhos da Ditadura” (2015), realizado por estudantes de jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi. Ambos estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=Iy5yRNYsUzI&list=PLUsDshUNPIhHuNxNuIFFfadOz4xUufdjU&index=3&ab_channel=AdrianoDiogo-DireitosHumanos;

No Chile, também é curiosa a história de crianças que foram mandadas para outros lugares, como países europeus e os Estados Unidos. Segundo a historiadora Karen Alfaro: “La literatura internacional sitúa a Chile como uno de los principales países emisores de niños para la adopción transnacional durante las décadas de 1970 y 1980”⁷⁴. Segundo a mesma pesquisadora, há ocorrências de “adoções” de crianças antes mesmo do golpe que instaurou a ditadura chilena – setembro de 1973 – porém, após o golpe, se observa que a prática se tornou uma política estatal. A prioridade era retirar do país crianças pobres e, em muitos casos, oriundas da comunidade *mapuche*: “En los 70 y los 80, durante la dictadura de Pinochet, entre 8.000 y 20.000 niños y bebés chilenos, provenientes de familias pobres y jóvenes, fueron adoptados de manera irregular por familias de Europa y América del Norte”⁷⁵. Nestes casos, instâncias do Estado se ocupavam de criar “justificativas” para retirar os bebês de suas famílias, como, por exemplo, mentir para a mãe da criança que seu filho havia morrido no parto, fazer a mãe assinar papéis entregando a criança – sendo que muitas vezes essas não eram alfabetizadas – ou, ainda, declarar arbitrariamente de que aquela família não tinha condições de cuidar da criança. Um dos países que mais recebeu crianças chilenas foi a Suécia que, a partir de evidências recentes, possuía uma espécie de “convênio” com a ditadura chilena. Sobre a gravidade deste tipo de crime e a responsabilidade do Estado, Alfaro destaca que:

[...] al ser un secuestro permanente de personas, y de niños —que aún no han podido reencontrarse con sus familias biológicas, y por lo tanto permanecen secuestrados—, son delitos que no prescriben. Es lo mismo que el tratamiento que se le ha dado al caso de los bebés robados en España. Es decir, es un tipo de adopción eugenésica, que no es sólo por razones políticas, sino que el pobre pasa a ser un enemigo⁷⁶.

Como podemos perceber, esses casos evidenciados no Chile também possuem relações com os casos anteriormente apresentados sobre as crianças roubadas durante o Franquismo, na Espanha. Há, nesse contexto da Guerra Fria e da perseguição de qualquer indivíduo que não se enquadre nas diretrizes estabelecidas pelos Estados terroristas, uma constância, uma linha de pensamento e de ação que não podem ser ignoradas. Brasil e Chile foram citados aqui com a intenção de apenas corroborar nesta discussão, sabemos que casos semelhantes ultrapassaram outras fronteiras, como Paraguai, Bolívia, Equador, Venezuela, entre outros. Outros casos, de

https://www.youtube.com/watch?v=NC4SWWPwV_o&list=PLUsDshUNPIhHuNxNuIFFfadOz4xUufdjU&index=17&t=7s&ab_channel=FilhosdaDitadura. Acessos em: 08 jun. 2023.

⁷⁴ ALFARO, Karen. *Niños y niñas chilenos adoptados por familias suecas. Proximidad diplomática en tiempos de Guerra Fría (1973-1990)*. Disponível em: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-16172021000300071. Acesso em 17 jun. 2023.

⁷⁵ “Los bebés robados de la dictadura chilena”. Disponível em: <https://www.elsaltodiario.com/america-latina/pinochet-suecia-bebes-robados-chile>. Acesso em: 17 jun. 2023.

⁷⁶ Idem.

países como a Argentina – principalmente o que diz respeito à sua conexão repressiva com o Uruguai – serão citados no decorrer deste capítulo.

Além das “guerras sujas”, destacadas com maior ênfase quando abordamos os temas das ditaduras de SN, também é digno de destaque o sofrimento que crianças e adolescentes estão submetidos quando falamos sobre conflitos políticos, econômicos e sociais ou guerras de modo geral. Normalmente, as crianças são vítimas diretas desses conflitos, seja por parentesco com pessoas envolvidas ou, “simplesmente”, por precisarem sobreviver aquele período, justamente em um momento da vida em que necessitava, mais do que nunca, de proteção. Segundo Pedro Hartung, diretor de Direitos da Criança, do Instituto Alana (Brasil): “Durante uma guerra, o tempo da infância é suspenso [...] Nenhuma guerra é boa para nenhuma criança. Suas marcas duram a vida inteira”⁷⁷. Em dezembro de 2021 o Fundo das Nações Unidas para Crianças (UNICEF), publicou uma pesquisa sobre as graves violações de direitos humanos contra crianças durante conflitos armados ao redor do mundo. A pesquisa demonstrou que cerca de 450 milhões de crianças são afetadas cotidianamente por conflitos em mais de 61 países, entre eles, Palestina, Iêmen, Burkina Faso, Camarões, Colômbia, Líbia, Moçambique, Filipinas, Somália, República Democrática do Congo, República Centro-Africana e Ucrânia⁷⁸. E ainda, como foi dito anteriormente, há os países que mesmo não havendo guerras propriamente ditas, como o Brasil, há inúmeros casos de violências contra crianças diariamente, principalmente crianças pobres, negras ou indígenas, vítimas da violência do próprio Estado.

Feita esta análise mais ampla de como os diversos Estados terroristas impactam a vida das crianças, na próxima seção deste capítulo tentaremos nos debruçar mais detidamente no caso uruguaio. Procuraremos demonstrar como funcionava o esquema repressivo do “botim de guerra”, responsável pelo sequestro e desaparecimento da maioria das crianças uruguaias. Além disso, de acordo com a intenção desta pesquisa, destacaremos os casos específicos de crianças uruguaias que foram sequestradas durante a ditadura. Na sequência, também procuraremos buscar elementos que demonstrem a conexão repressiva estabelecida entre os países do Cone Sul para o sequestro de crianças e adolescentes, principalmente no que diz respeito ao Uruguai e Argentina.

⁷⁷ “A infância suspensa em tempos de guerra”. Disponível em: <https://lunetas.com.br/criancas-e-guerra/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

⁷⁸ “*Grave violations of children’s rights in conflict on the rise around the world, warns UNICEF*”. Disponível em: <https://www.unicef.org/press-releases/grave-violations-childrens-rights-conflict-rise-around-world-warns-unicef>. Acesso em: 17 jun. 2023.

4.2. O FUNCIONAMENTO DO “BOTIM DE GUERRA”

Dentre as diversas possibilidades de análise que a temática dos desaparecidos compreende, está a modalidade do desaparecimento de crianças, em sua maioria roubadas de sua família biológica e apropriadas por agentes da repressão ou civis que compactuavam com a ditadura. O caso das crianças precisa, primeiramente, ser compreendido dentro da lógica do TDE e da aplicação da DSN, onde, em primeira estância, se buscava desmobilizar e destruir a todo custo os chamados “inimigos internos”. Buscamos analisar estes casos como pertencentes à modalidade de “botim de guerra”, que é compreendido aqui como os furtos e saques efetuados pela repressão em nome da “guerra suja” travada durante as ditaduras de SN. O sequestro e apropriação de crianças foi o saque mais cruel feito pela repressão; ao mesmo tempo que o indivíduo era retirado de sua família biológica, também lhe era negada sua história e sua identidade.

O repressor, torturador e *desaparecedor* uruguaio José Nino Gavazzo, ao arrancar dos braços de Sara Mendéz seu filho de vinte dias de idade lhe disse: “*Esta guerra no es contra los niños*”. As inúmeras crianças desaparecidas, especialmente sob o comando da conexão repressiva estabelecida entre Uruguai e Argentina nos comprovam o contrário. A “guerra suja” efetuada pelas ditaduras do Cone Sul foi, também, contra bebês, crianças e adolescente, que sofreram direta ou indiretamente à violência que acometeu suas famílias. Muitas crianças – hoje adultas – ainda sofrem inúmeros problemas físicos, comportamentais e psicológicos decorridos daqueles anos de incertezas, violências e inseguranças que vivenciaram (de forma consciente ou não). Como já evidenciamos nos capítulos anteriores desta dissertação, nosso foco de estudo se encontra em um tipo específico de repressão que parece nunca se resolver, que se alastra no tempo e na história; o crime do sequestro e apropriação de crianças e jovens é o maior exemplo dessa problemática.

A maioria das crianças desaparecidas foi roubada no momento do sequestro ou assassinato de seus pais, além dos diversos casos das que foram apropriadas no momento de seu nascimento. Muitas mulheres, presas grávidas, eram mantidas vivas até o momento do nascimento da criança, onde o destino da mãe era o desaparecimento (provável assassinato seguido de ocultação de cadáver) e o destino da criança era ser apropriada pelos próprios agentes repressivos ou seus cúmplices. “*Sostenían que ‘la guerra no era contra los niños’, pero de hecho los convertían en dobles víctimas, pues eran criados por los asesinos de sus padres*” (BAUMGARTNER; DURAN MATOS; MAZZEO, p. 197). Além da violência irradiada que acometia as crianças, por serem vítimas porque seus pais eram considerados “inimigos

internos”, também está presente aqui a violência geracional, que persiste por mais de uma geração na mesma família. Os filhos e filhas dessas pessoas que, quando crianças, tiveram suas identidades roubadas – mesmo que atualmente a tenham recuperado – também sofrerão algumas consequências indiretas desse crime, especialmente em sua criação e vivência. Estudos de psicólogos argentinos, já na década de 1980, afirmavam que existia, nesses casos, uma espécie de “*shock sostenido*”, definido como um estado de crise latente e prolongada, no qual a incerteza e a dor persistem indefinidamente (BAUMGARTNER; DURAN MATOS; MAZZEO, p. 199). Até mesmo as crianças que não foram sequestradas, mas que eram familiares de alguma pessoa desaparecida poderia viver esse choque prolongado e ter a vida completamente desestabilizada por ter um ente querido desaparecido, essa pessoa poderia ser sua mãe, pai, avós, irmãos, e isso, evidentemente, alterava todo seu convívio familiar e, conseqüentemente, seu desenvolvimento e criação em família.

O funcionamento do “botim de guerra” demonstra que, assim como todo o aparato repressivo militar, dispunha de uma ampla organização e participação de civis e colaboradores. Muitas casas de adoção, hospitais, igrejas, centros de benevolência e até mesmo indivíduos, como mulheres mais velhas descritas como “tias” que acompanhavam as crianças apropriadas são descritas em muitos dos relatos das vítimas. O roubo das crianças era planejado passo a passo, e, muitas vezes, era documentado e registrado, mesmo que sob documentação falsa, no caso das adoções. A idade das crianças também foi um fator decisivo nesse esquema, o roubo das crianças se dava muito mais com bebês e crianças novas (até três ou quatro anos); crianças mais velhas ou adolescentes, que poderiam assimilar os operativos e lembrá-los com detalhes eram assassinadas e/ou ainda constam como desaparecidas.

Segundo Enrique Padrós, há, pelo menos, cinco objetivos das ditaduras com o sequestro das crianças, são eles: a) castigar os familiares da criança; b) interrogar as crianças com discernimento (no caso das crianças mais velhas); c) quebrar o silêncio dos pais torturando os filhos; d) beneficiar-se da apropriação das crianças como “botim de guerra”; e) educá-las com uma ideologia contrária à dos pais (PADRÓS, 2007, p. 145). Além desses fatores, evidentemente estavam presentes mecanismos do TDE que já foram citados no capítulo anterior, como a pedagogia do medo e a difusão do terror sobre a população. A apropriação das crianças como “botim” dessa “guerra suja” travada a partir dos pressupostos da DSN era como um “troféu” para os militares que, em sua lógica, simbolizava a vitória sobre as pessoas considerados “inimigos internos”. *“Ni los niños se salvaron de ese apocalipsis. También formaron parte de la extensa procesión de las víctimas. Si sus padres fueron los rehenes, ellos se convirtieron en botín de guerra”* (NOSIGLIA, 1985, p. 14).

Quando pensamos na crueldade praticada na aplicação dos crimes de lesa-humanidade, o caso do sequestro/apropriação de bebês e crianças é exemplar. Muitas das crianças foram vítimas do “botim de guerra” no momento de seu nascimento; os casos de crianças desaparecidas na Argentina comprovam isso. Diversas mulheres eram presas e mantidas vivas nos centros clandestinos somente porque estavam grávidas, elas tinham consciência de que, ao nascer seu filho, sua vida terminaria e o bebê, conseqüentemente, teria um destino incerto longe de sua família biológica. Sobre isso, Duhalde comenta:

Más allá de estar en presencia de un crimen de lesa humanidad, la metodología empleada es, además de criminal, totalmente perversa. Solamente espíritus abyectos pudieron imaginar tal procedimiento siniestro, especialmente con los hijos por nacer, es decir, el proceso seguido con las madres embarazadas y secuestradas. El calvario de aquellas madres es inenarrable: el saber que el hijo que tiene en sus entrañas lo perderá al nacer, pero que también ello importará su propia muerte, es de una crueldad infinita. (DUHALDE, p. 89).

Podemos pensar que há, nestes casos, uma dupla morte, a da mãe, sendo essa uma morte literal efetuada pelos agentes repressivos e outra, uma morte simbólica, efetuada no momento da apropriação do recém-nascido. Essa criança tem sua verdadeira história apagada, sua identidade e seus laços familiares são apropriados por pessoas que representam o oposto do que seus pais acreditavam. A criança, muitas vezes pode até crescer em uma família que considera “normal” e carinhosa, porém, essa não é sua história, ela acaba vivendo uma vida que não é sua, muitas vezes com outro nome e com o total desconhecimento de sua origem. Sobre a “morte simbólica” da criança apropriada pelos repressores, Duhalde complementa:

También hay un ritual de muerte: el asesinato del hijo de los militantes, como identidad narrativa. El sentido simbólico de esos niños es el ser la memoria de la historia de sus padres y de su propia historia. Por eso el terrorismo de Estado se obstina en interrumpir su identidad narrativa. La corta, la oculta y la sustituye por otra, perversamente opuesta (DUHALDE, p. 90).

Casos semelhantes ocorreram no Brasil onde, segundo relatos das vítimas, podemos perceber que as mulheres grávidas ou mães sofriam ameaças e torturas psicológicas sobre o destino de seus filhos. Um destes é o caso de Criméia de Almeida, por exemplo: militante da guerrilha rural na região do Araguaia, Criméia foi presa na Operação Bandeirantes e vítima de diversas torturas, tudo isso enquanto estava gestante de seis meses. Segundo depoimento de Criméia, as torturas eram acompanhadas por um “médico” que dizia quais torturas ela, grávida, poderia suportar. Além disso, Criméia relata que sofreu diversas torturas psicológicas e ameaças de que roubariam seu filho caso ele nascesse “homem, branco e saudável”, o que refletia o machismo e o racismo dos militares. Criméia teve seu filho no Hospital da Guarnição do

Exército, em Brasília, a partir da dificuldade e das diversas horas em trabalho de parto, ela, preocupada, relata que comentou com os oficiais que tinha medo de que o filho morresse, nesse momento um oficial lhe disse que se o bebê morresse “não tinha problema, pois seria um comunista a menos”⁷⁹. Outro exemplo de como as crianças sofreram das mais variadas formas durante as ditaduras do Cone Sul é o que relata a irmã de Criméia, Maria Amélia Teles: enquanto ela estava presa sendo duramente torturada durante a ditadura brasileira, os torturadores foram buscar seus dois filhos, na época com cinco e quatro anos, para assistirem ela e seu marido (o pai das crianças) naquela situação. Depois disso, seus filhos foram encaminhados para uma casa da repressão e continuaram sofrendo violências psicológicas, até serem finalmente entregues à família biológica. Amélia relata que todo esse processo desencadeou diversos transtornos em seus filhos, como problemas psicológicos, alterações no metabolismo e transtornos hormonais e fisiológicos⁸⁰.

Nos capítulos anteriores apresentamos o fator da continuidade do crime do desaparecimento de pessoas. O sequestro e apropriação de crianças é um dos principais exemplos que podemos citar ao pensarmos nesse “passado que não passa”, no crime que não termina. Mesmo quando falamos de casos nos quais as crianças conseguiram recuperar sua identidade, a marca que esse crime causou em sua infância, juventude e vida adulta não vai ser apagada. Até mesmo por isso muitas famílias biológicas, quando finalmente conseguem recuperar as crianças, passam por uma segunda perda, a de deixar que esses indivíduos continuem vivendo com as famílias adotivas ou apropriadoras, para que não aconteça um novo trauma em sua existência. A complexidade e perversidade do crime do roubo da identidade é tamanha que em muitos dos casos analisados percebemos que as crianças que foram apropriadas muito novas não possuem lembrança alguma sobre seus verdadeiros pais, o que faz com que considere a família que a criou como sua verdadeira família, na qual ela já estabeleceu vínculos afetivos difíceis de serem quebrados.

Um caso que exemplifica essa questão é o de Mariana Zaffaroni, sequestrada junto com seus pais, María Emilia Islas e Jorge Zaffaroni, na Argentina em 1976. Ela foi apropriada por um repressor argentino. Nove anos depois, a avó de Mariana, María Ester, encontra seu paradeiro, porém, nesses primeiros encontros, sente que há uma “segunda desapareção” pois,

⁷⁹ Depoimento de Criméia de Almeida, cedido para a série de vídeos da telenovela “Amor e Revolução”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=rz0ekhjmVRC&ab_channel=AmorRevolucAoTvOn. Acesso em: 19 mai. 2023.

⁸⁰ Depoimento de Maria Amélia Teles, cedido para a série de vídeos da telenovela “Amor e Revolução”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WwOmM8ci9cI&ab_channel=sovideoemhd. Acesso em: 19 mai. 2023.

mesmo que ela saiba a verdade, Mariana seguiu vivendo com a família que lhe apropriou. Somente depois de muitos anos, quando Mariana já tinha aproximadamente 15 anos, que sua verdadeira origem e história lhe foi sendo contada e sua relação com a avó biológica foi possível. María Ester comenta sobre a frustração que vivenciou quando descobre o paradeiro de Mariana. Embora estivesse feliz em comprovar que sua neta estava viva e saudável, seu sentimento foi o de perde-la, pois, entre outros fatores, presenciou a neta viver uma vida que não deveria lhe pertencer: *“todo eso lo había disfrutado una familia que no se lo merecia, una familia que la había obtenido por secuestro, por robo... sacándosela a una madre impotente”* (GRAÑA, 2011, p. 254).

A partir do trabalho efetuado por *Abuelas de Plaza de Mayo*, desde pelo menos o final da década de 1970, foi possível levantar dados que colaborassem para a busca dessas crianças. Em um de seus primeiros estudos sobre esses casos, são elaboradas as principais situações em que se davam as apropriações de crianças, são elas:

1º) apropriações perpetradas por sequestradores, os quais intervieram diretamente na desaparecimento ou assassinato dos pais e no roubo, desaparecimento e apropriação das crianças; 2º) apropriações realizadas por cúmplices, os quais tiveram uma intervenção direta no desaparecimento-apropriação das crianças, embora sem ter vínculo direto no desaparecimento dos pais. São apropriadores com cumplicidade no saque; 3º) apropriações cometidas por falsificadores, os quais, conhecendo a origem da criança, falsificaram seu nome, seu nascimento, sua origem e sua história, registrando-a como própria; 4º) apropriações perpetradas mediante “adoção”, ou seja, por quem “adotou” as crianças para que a instituição de adoção encobrisse a apropriação. (EQUIPO INTERDISCIPLINAR ABUELAS DE PLAZA DE MAYO, 1997, p. 40).

Como assinalamos anteriormente, independente da situação, é perceptível que todo caso de sequestro e apropriação das crianças compreendia uma ampla organização e até mesmo empenho administrativo e burocrático. Eram muitas pessoas (civis e militares) envolvidos nos crimes para que esses obtivessem o sucesso planejado. Isso demonstra a dificuldade de restituir essas identidades; em muitos casos as avós ou demais familiares dispunham apenas de uma foto da criança recém-nascida, sendo muito difícil identificar qualquer criança anos mais tarde a partir das características de uma foto antiga; em outros casos, ainda mais dramáticos, não existia sequer uma foto ou outra informação, os familiares apenas sabiam que a mãe estava grávida no momento em que foi presa e que provavelmente tenha tido a criança na prisão. Um dos grandes avanços para a busca das crianças foi a criação do *Banco de Datos Genéticos* (BNDG), na Argentina, que em 1987, com a Ley N° 23.511, passou a funcionar a partir da coleta do sangue das avós para posterior checagem com o sangue dos possíveis netos a serem recuperados. A partir da criação da *Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad* (CONADI) também foi

possível que se estendesse por todo o país – e também em outros países – a busca pelas crianças desaparecidas. Os testes de DNA, a partir de diversos estudos genéticos e com grande capacidade de precisão, demonstram o que ficou conhecido como “*índice de abuelidad*”, confirmando ou não a relação familiar da avó com seu neto ou neta.

O roubo ou a apropriação da criança, nestes casos analisados, subentende de imediato seu desaparecimento, condição que difere da constatada quando estudamos as pessoas adultas desaparecidas que, em sua maioria, foram assassinatos e seus cadáveres ocultados. Muitas avós perceberam que além de lutar pela verdade e justiça sobre os crimes que desapareceram com seus filhos e filhas, precisavam, também, buscar pelas crianças – os netos e netas – que tinham a possibilidade de estarem vivas sob uma falsa identidade. Foi assim que, por exemplo, surge a agrupação *Abuelas de Plaza de Mayo* que buscam restituir a identidade de inúmeras crianças argentinas ou de outras nacionalidades, mas que foram sequestradas no país. O trabalho de *Abuelas*, assim como o de *Madres e Familiares* (Uruguai) e da agrupação HIJOS (Uruguai e Argentina) é essencial para que essas crianças – hoje adultos – consigam ao menos saber de sua origem e conhecer a verdadeira história de seus pais biológicos, ficando a seu critério quais decisões tomar a partir dessas informações. Na Argentina, segundo levantamento de *Abuelas* há em torno de 500 bebês ou crianças desaparecidas durante a ditadura, destas, 132 já puderam recuperar suas identidades⁸¹, destes mais de 10 são uruguaias. No Uruguai, há pelo menos 15 crianças desaparecidas durante a ditadura. Sobre essas cifras, ao estabelecermos uma relação comparativa entre os dois países, Padrós evidencia que:

Considerando que se reconhece a existência de 183 desaparecidos uruguaios, inclusive 15 crianças (além das quatro que supostamente nasceram em cativeiro),⁷ na comparação com os 30 mil desaparecidos argentinos (dos quais cerca de quinhentos eram crianças), obtém-se as seguintes proporções: para cada adulto uruguaio desaparecido, há 170 argentinos, mas há uma criança uruguaia desaparecida para 38 argentinas. Na Argentina, há uma criança desaparecida para cada 54 adultos, enquanto, no Uruguai, a relação é de uma criança para 13 adultos. Finalmente, as crianças argentinas desaparecidas correspondem a 1,6% do total de desaparecidos do país. Entre os uruguaios, as crianças desaparecidas correspondem a 7,6% do total de desaparecidos (PADRÓS, 2007, p. 149).

Evidente que, ao trabalharmos com estas temáticas, devemos ter em vista que não são os números que tornam os casos mais ou menos drásticos e criminosos, tendo em vista que independente se uma pessoa ou cem pessoas morrem sob as premissas de um Estado terrorista, esses crimes têm a mesma magnitude; cada vida importa e cada um desses crimes é particular

⁸¹ Informações sobre os casos resolvidos podem ser conferidos diretamente no site de *Abuelas da Plaza de Mayo*. Disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/caso/buscar?tipo=3>. Acesso em: 20 mai. 2023.

e merece a devida atenção. Ao mesmo tempo, não podemos ignorar o fato de que, dada a proporção de tamanho do país oriental – muito menor em relação ao argentino – as cifras são alarmantes. São muitas crianças desaparecidas, até por isso também há no Uruguai, desde que começaram a circular notícias e fotos dessas crianças, no final da década de 1970, inúmeras iniciativas para sua recuperação com vida, para o esclarecimento das circunstâncias do crime e para a justiça sob esses atos. São diversas as ações da sociedade civil, organizada ou não, que contribuíram na busca das crianças. Exemplos disso são as canções compostas com essa temática, nas quais os músicos se somam a tantas outras iniciativas solidárias e clamam pelo paradeiro de seres inocentes que foram covardemente arrancados de suas famílias.

Veremos, na sequência, como a conexão repressiva entre os países do Cone Sul (Brasil, Chile, Uruguai e Argentina) contribuiu para que fosse possível as ações de sequestro e apropriação das crianças uruguaias. Também serão consideradas, de forma dialética, as inúmeras iniciativas de pessoas e grupos relacionados à defesa dos direitos humanos que colaboraram de forma muito solidária para que as crianças fossem localizadas. Perceberemos que a repressão se organizou através das chamadas “fronteiras ideológicas”, tendo em vista que durante as ditaduras as fronteiras geográficas já não importavam tanto assim pois, entre outros motivos, as ditaduras do Cone Sul possuíam um inimigo em comum e este deveria ser perseguido e reprimido independente de seu país; a região estava sob os mesmos pressupostos da DSN e do TDE. Por outro lado, os clamores por resistência e justiça se unificaram e, sob os mesmos objetivos, multiplicaram forças para ampliar cada vez mais a luta em prol de um Cone Sul da América Latina livre do terror de Estado.

4.3. O SEQUESTRO DAS CRIANÇAS URUGUAIAS E A OPERAÇÃO CONDOR

É impossível abordarmos a temática das crianças uruguaias desaparecidas sem falarmos, também, sobre a ditadura argentina e o esquema repressivo entre os países do Cone Sul, denominado Operação Condor. Em primeiro lugar, devemos perceber que os sequestros das crianças uruguaias se deram, em sua grande maioria, na Argentina, o que por si só aumentou a dificuldade em restituir as identidades daqueles indivíduos. É ainda na Argentina que os familiares uruguaios irão encontrar uma ampla ajuda na busca das crianças, como é o caso da associação *Abuelas de Plaza de Mayo*, que fizeram e fazem um grande esforço para restituir essas identidades. Ainda há casos, que serão abordados na sequência, de outros países que também foram cenário desses operativos, como é o caso do Chile e do Brasil. Por outro lado,

os brasileiros também tiveram um protagonismo positivo em alguns desses casos, no sentido de ajudar na busca e na restituição da identidade de crianças desaparecidas em outros países, grupos de direitos humanos como o Clamor e religiosos como Dom Paulo Evaristo Arns foram imprescindíveis nessa luta.

Devemos perceber que a chamada Operação Condor não foi criada do dia para a noite a partir dos golpes que instauraram ditaduras nos países do Cone Sul, ela foi planejada ainda na época em que muitos países viviam regimes democráticos. Há, por exemplo, documentos do DOPS do Rio Grande do Sul (DOPS-RS), no Brasil, que demonstram conhecimento de brasileiros exilados no Chile e o monitoramento das ações do governo democrático de Allende no país, demonstrando preocupação com o crescimento do “comunismo internacional”⁸². Mesmo que esses mecanismos repressivos tenham sido aplicados antes dos golpes militares, durante a década de 1960 se intensificaram e, já no começo de 1970 foram aplicados indiscriminadamente, momento em que todos os países da região já estavam submersos na política repressiva das Forças Armadas. A clandestinidade presente nas ações e a total impunidade sobre esses crimes são fatores essenciais para compreendermos a lógica estabelecida. Padrós destaca que:

A coordenação repressiva se inseriu no interior de um plano aprovado por cúpulas militares; em alguns casos, mesmo antes da tomada do poder político. A principal característica do sistema adotado foi a clandestinidade das ações. O sequestro, a detenção de pessoas, seu desaparecimento e a rejeição de qualquer responsabilidade dos organismos envolvidos constituem o instrumento chave do método concebido para gerar o pânico entre as comunidades exiladas. No fundo, tratou-se da exportação dos métodos repressivos que o TDE aplicava internamente, como o uso da tortura, o ocultamento da informação, a criação de um clima de medo, a marginalização ou submissão do Poder Judiciário, a incerteza das famílias e a indução à confusão deliberada da opinião pública mediante mecanismos diversionistas. A extrapolação dessas ações além-fronteiras gerou a necessidade de estabelecer relações mais complexas, coordenadas com as autoridades e os grupos de tarefas (PADRÓS, 2005, p. 708).

Assim, como ressalta Padrós, mecanismos repressivos que já eram praticados pelas ditaduras em seus respectivos países, como a aplicação do TDE evidenciada no uso da tortura, da perseguição, desaparecimento, censura, entre outros, foram “exportados” e comandados para serem aplicados fora dos países de origem. Os “inimigos internos”, na verdade, não eram perseguidos apenas em seus países, até porque eram considerados “internos” dentro de todo o Cone Sul sob o comando militar da DSN. A partir disso, foram estabelecidas “fronteiras

⁸² Acervo da Luta Contra a Ditadura, o Fundo Documental: Secretaria de Segurança Pública – Sub-fundo: Polícia Civil / Departamento de Polícia do Interior / Delegacias Regionais / SOPS. Série nº 1 Coleta e Processamento de Informações, Sub-séries nº 1 e nº 2.

ideológicas”, não sendo mais respeitadas as fronteiras geográficas, pessoas consideradas inimigas poderiam ser perseguidas também onde o TDE obtinha apoio e colaboração. Tudo isso tornou ainda muito mais difícil o exílio de pessoas que precisavam fugir para sobreviver, já que, mesmo fora do local onde fora diretamente expulsa, havia o perigo de ser pega. É importante apontar que a noção de “fronteiras ideológicas”, que fez ser possível a perseguição extrafronteira está diretamente associada à aplicação da Doutrina de Segurança Nacional durante as ditaduras do Cone Sul: “[...] consideravam-se os demais países, particularmente os vizinhos, como extensão da política interna, especialmente no tocante à perseguição ao inimigo, fora ou dentro dos limites de cada país” (ASSUMPÇÃO, 2014, p. 79). Os dados oficiais de Madres y Familiares demonstram que 22 crianças foram roubadas, apropriadas e desaparecidas durante a ditadura, destas, 12 eram de nacionalidade uruguaia, o restante eram de nacionalidade argentina, com exceção de um caso de nacionalidade peruana.

Um exemplo emblemático ao relacionarmos essa conexão repressiva com nosso tema em questão é o caso que ficou conhecido como o “Sequestro dos Uruguaios”, ação militar efetuada pelas ditaduras brasileira e uruguaia, ocorrida na cidade de Porto Alegre em novembro de 1978. Esse efetivo militar visava o sequestro dos militantes do PVP Universindo Rodríguez Díaz e Lilián Celiberti e dos filhos de Lilián, Camilo e Francesca. Universindo e Lilián teriam vindo ao Brasil para construir uma campanha de denúncias sobre os cidadãos uruguaios que haviam desaparecido na Argentina, e, no momento do sequestro, estavam em uma base do Partido localizada no Bairro Menino Deus, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Graças à tentativa – bem sucedida – que Lilián fez de enviar uma mensagem telefônica denunciando indiretamente o sequestro (a partir dos códigos telefônicos que a organização mantinha, ela consegue falar com outras palavras que havia uma *ratonera*, ou seja, uma emboscada). O grupo CLAMOR recebeu a denúncia de um suposto sequestro que estaria ocorrendo e acionou o advogado Omar Ferri, que teve um papel de destaque para a defesa das vítimas no Rio Grande do Sul.

O sinal de alerta transmitido por Lilián chegou até Hugo Cores⁸³, em Paris, e, assim, a mídia brasileira foi acionada nas figuras do jornalista da revista *Veja*, Luiz Cláudio Cunha, junto com o fotógrafo João Batista Scalco, vai até o apartamento investigar o ocorrido, lá, os dois encontram os agentes do DOPS/RS junto com a presença de militares uruguaios, que vigiavam Lilián. A presença dos dois jornalistas acabou atrapalhando os planos do sequestro,

⁸³ Hugo Cores, professor e secretário geral do PVP, atuou em São Paulo e foi grande referência na luta pelos direitos humanos, fazia a denúncia dos crimes cometidos contra os uruguaios e auxiliava militantes que precisavam de refúgio ou asilo político.

até porque estes, após serem revistados e descobertos como jornalistas, foram liberados sabendo muito bem o que tinham presenciado. A partir daí, como no Brasil a censura aos meios de comunicação não estava tão dura, os jornalistas foram, também, protagonistas dessa história, pois fizeram diversas matérias que denunciavam o sequestro e que também colaboraram para a sobrevivência das vítimas:

Os protagonismos dos jornalistas Luiz Cláudio Cunha e João Batista Scalco para a denúncia e elucidação do sequestro são um fato inegável. Além de testemunhas oculares do crime na rua Botafogo, eles passaram a apurar o caso, travando uma verdadeira batalha com as forças repressivas do Rio Grande do Sul, diante da falta de informação oficial plausível. Os papéis se invertem, na medida em que, de testemunhas, viraram investigadores, e, por vezes, eram vistos como réus pelas autoridades policiais (REIS, 2012, p. 132).

A partir desse caso, a conexão repressiva entre as ditaduras toma uma proporção muito grande na mídia, o que facilitou as denúncias e as tentativas de salvar as vítimas. O desfecho padrão, almejado pelas forças militares de, possivelmente, desaparecer as vítimas e roubar as crianças envolvidas, não aconteceu. A operação foi desmontada graças às denúncias e, de certa forma, fracassou. Porém, evidentemente, Lilián, Universindo, Camilo e Francesca não saíram ilesos, pois, até a liberação dos mesmos, passaram por diversas situações traumatizantes. Lilián e Universindo foram levados clandestinamente ao Uruguai, onde passaram por diversos CCD e ficaram presos por aproximadamente cinco anos. Enquanto isso, Camilo e Francesca Casariego Celiberti, os dois filhos de Lilián, então com, respectivamente, 7 e 3 anos, ficaram por 13 dias na condição de desaparecidos. Segundo Padrós, se não fosse pela rápida intervenção da própria família, a partir das denúncias feitas na mídia, as duas crianças possivelmente teriam tido o mesmo destino de diversas outras crianças que foram apropriadas e suas identidades roubadas: “Durante treze dias estiveram sequestradas e foram usadas como reféns para exigir que a mãe colaborasse; portanto, durante esse tempo [...] foram detido-desaparecidos”. (PADRÓS, 2005, p. 765). As duas crianças, após terem passado até mesmo pelo DOPS, que funcionava no Palácio da Polícia, em Porto Alegre, foram levadas clandestinamente à Montevideu e, finalmente, entregue à avó. Camilo, mesmo tendo somente sete anos, prestou depoimentos que ajudaram as investigações dos advogados da OAB-RS e do Movimento de Justiça e Direitos Humanos (MJDH), o menino conseguiu identificar agentes repressores como o ex-jogador de futebol Didi Pedalada, que naquele momento era agente do DOPS-RS e participou do sequestro e o Delegado Pedro Seelig, nome de destaque da repressão gaúcha; além disso, Camilo também reconhece e identifica o prédio onde funcionava o DOPS e a presença de agentes da repressão brasileiros e uruguaios:

O esquema repressivo binacional articulado nos mais altos escalões da hierarquia militar brasileira e uruguaia era desmontado pelas informações de Camilo, um menino que, na fragilidade de seus recém-completados oito anos, saía de sua condição de vítima indefesa à testemunha do próprio sequestro. Apesar de seu depoimento, posteriormente, ter sido considerado como não tendo validade jurídica, seu papel foi fundamental nos desdobramentos das investigações (REIS, 2012, p. 127).

Felizmente, as duas crianças envolvidas no “Sequestro dos Uruguaios” em Porto Alegre não tiveram o triste fim de terem suas identidades apropriadas ou serem apropriadas e desaparecidas no esquema repressivo do “botim de guerra”. Porém, é nítido de destaque que, mesmo assim, sofreram com a violência psicológica do operativo militar binacional, como destaca Ramiro Reis. Camilo e Francesca foram entregues à avó, entretanto, lhes roubaram cinco anos de convivência com sua mãe, Lilián, que ficou presa, sob maus-tratos e incomunicável durante todo este período. Celiberti, em depoimento para a Comissão Nacional da Verdade, em Porto Alegre, em 2013, declarou que: “Se existe uma cidade que conhece o Plano Condor, é essa”⁸⁴. Como destacado anteriormente, Porto Alegre, por fazer parte de um Estado fronteiro com o Uruguai, certamente esteve submersa na lógica idealizada pelos repressores do Condor, acreditamos que este fato já está explícito no próprio exemplo do sequestro supracitado; por outro lado, o que Lilián Celiberti destaca também em seu depoimento é o fato de que, simultaneamente à repressão, o papel da resistência foi exemplar no sentido de denunciar e apurar os acontecimentos, o grupo CLAMOR, o advogado Omar Ferri, os jornalistas Luiz Cláudio Cunha e João Batista Scalco, o MJDH, entre tantas outras pessoas e redes de solidariedade, transformaram a angústia e medo em coragem para tornar públicos aqueles crimes para que todo mundo conhecesse o que aqui se passava. Evidentemente, o protagonismo e atuação dessas pessoas merecem o devido reconhecimento⁸⁵.

Outro caso representativo no tocante à atuação da Operação Condor, é o dos irmãos uruguaios Anatole e Victoria. Anatole Boris e Victoria Eva Julián Grisonas com, respectivamente, 4 anos e 1 ano e meio de idade, foram sequestrados com seus pais, Victoria Lucía Grisonas e Mario Roger Julian Grisonas, militantes do PVP, no dia 26 de setembro de

⁸⁴ O depoimento de Lilián Celiberti para a Comissão Nacional da Verdade em Porto Alegre pode ser conferido em: https://www.youtube.com/watch?v=a7wUmqD4cV8&ab_channel=Comiss%C3%A3oNacionaldaVerdade. Acesso em: 24 jun. 2023.

⁸⁵ Caso semelhante também aconteceu com os argentinos da família Claret, Carlos Claret, sua esposa e seus dois filhos (ainda crianças) sofreram com o desconhecimento e a repressão enquanto estavam exilados em Porto Alegre (Brasil). Sobre isso ver: FERNÁNDEZ, Jorge C. *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966–1989)*. Tese de doutorado (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011, p. 324-330.

1976 em Buenos Aires. Os pais das crianças estavam exilados em Buenos Aires no momento do sequestro e seguem desaparecidos, Anatole e Victoria, após serem levados ao centro clandestino Automotores Orletti, foram levados a Montevideo, onde ficaram no centro Bulevar Artigas, da SIDE, coordenado, entre outros repressores, por Nino Gavazzo. No final de dezembro de 1976, as crianças são levadas ao Chile e abandonadas em uma praça em Valparaíso. O caso das crianças toma maiores proporções e acaba sendo conhecido em praticamente toda América Latina, através de ampla mobilização das organizações de direitos humanos do Brasil, Uruguai e Argentina. No ano de 1979 as crianças têm sua identidade reconstituída e conhecem sua avó paterna, Angélica Julián, porém, continuam vivendo com os pais adotivos no Chile, tendo em vista que esses não tinham relação com a repressão. Um grupo que se destaca para a divulgação deste caso é o Clamor, criado no contexto das ditaduras, foi grande expoente no que se refere a solidariedade para com os perseguidos, exilados, desaparecidos políticos e suas famílias. Segundo Guilherme Fraga, o grupo foi um dos pioneiros para a divulgação do caso dos irmãos Julián, tendo publicado em 1978 em seu boletim um informativo onde continham as fotos das crianças, o que ajudou para o reconhecimento delas no Chile (FRAGA, 2012, p. 52).

Também contribuíram para a verdade sobre o desaparecimento e apropriação das crianças, organizações como a Comissão de Direitos Humanos da Arquidiocese de São Paulo, principalmente na figura de Paulo Evaristo Arns⁸⁶. O caso de Anatole e Victoria é um dos mais emblemáticos da Operação Condor, através dele ficou clara a colaboração entre as ditaduras do Cone Sul, pois envolveu diretamente três países sob comando militar: Argentina, Uruguai e Chile. Por outro lado, através do caso e da busca pelas crianças, se estabeleceram redes de resistência, solidariedade e luta constante em torno da questão dos desaparecidos, que se sobressaíram, o que tornou possível que Anatole e Victoria pudessem se inteirar de sua história, conhecer sua família biológica e reconstituir sua identidade.

Amaral García Hernandez, quando tinha três anos de idade, foi sequestrado em Buenos Aires, no dia 08 de novembro de 1974, com seus pais, Mirta Yolanda Hernandez e Floreal García Larrosa, além de outros quatro companheiros, Daniel Brum, María de los Ángeles Corbo

⁸⁶ Fala de Paulo Evaristo Arns sobre este caso pode ser vista no documentário “*Y cuando sea grande... La historia de niños de padres desaparecidos*”. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o0DVJ8PfGr8&t=15s&ab_channel=alfredofacultad. Acesso em: 20 jun. 2023. Para aprofundamento do assunto sugerimos o documentário: “*Los Huérfanos del Cóndor*”, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=v9SL6sVYmaA&t=31s&ab_channel=EduardoMarquesIraola. Acesso em: 20 jun. 2023; assim como o programada de *Abuelas de Plaza de Mayo* e *Radio UBA x La Identidad: “El caso Anatone y Victoria Julien Grisonas”*, disponível em: <https://www.abuelas.org.ar/galeria-audios/radio-uba-x-la-identidad-6>. Acesso em: 20 jun. 2023.

(que estava grávida), Graciela Estefanell e Julio Abreu. Com a exceção de Julio Abreu e Amaral, todos outros, militantes do MLN-Tupamaros foram fuzilados no dia 20 de dezembro do mesmo ano na *Ex Ruta 70*, em Canelones, Uruguai (UDELAR, 2008, p. 137). Esse acontecimento ficou conhecido como o caso dos “*Cinco fusilados de Soca*”. Amaral García esteve desaparecido por onze anos, tendo vivido com seus apropriadores, um casal de policiais, durante esse tempo; graças a luta das Abuelas de Plaza de Mayo na Argentina, que abriram uma causa junto à Justiça Federal, Amaral teve a confirmação de sua verdadeira origem e pode ter sua identidade restituída por sua família biológica em 1985⁸⁷.

Mariana Zaffaroni Islas, caso que já destacamos anteriormente neste capítulo, nasceu em Buenos Aires em 22 de março de 1975, foi sequestrada na mesma cidade junto com seus pais, os uruguaios María Emilia Islas (grávida de três meses) e Jorge Zaffaroni, em 1976, Mariana tinha apenas um ano. Sabe-se que seus pais ficaram detidos no centro clandestino de detenção Automotores Orletti, seus pais permanecem desaparecidos. A partir do ano de 1983, *Abuelas* fazem uma campanha para sua restituição e descobrem que ela havia sido apropriada por Miguel Angel Furci, agente da repressão, porém, esse e sua esposa conseguem escapar e são encontrados somente na década de 1990, a partir das análises sanguíneas da avó – o teste de *abuelidad* – a identidade de Mariana é comprovada e ela é apresentada à sua família biológica em 1993. A partir deste caso, podemos mencionar que, atualmente, no Uruguai, também já estão avançadas as pesquisas e os testes sanguíneos no que tange à busca pelos desaparecidos. O grupo GIAF, em parceria com Madres y Familiares, divulga constantemente cartazes e materiais explicativos sobre como procurar os organismos casos haja dúvidas de sua própria identidade (no caso de quem era criança no período), ou, ainda, caso haja familiares de vítimas de desaparecimento que possam doar sangue para futuras comparações. Em um dos cartazes podemos ler: “*Si tenés algún familiar que haya desaparecido durante la dictadura y aún no donaste tu muestra de sangre, comunicate con Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos para colaborar con el banco de sangre*”⁸⁸.

“*Esta guerra no es contra los niños*”, disse o agente da repressão Gavazzo para Sara Méndez, no momento em que seu filho lhe era arrancado de seus braços (SILVA, 2003, p. 47). Simón Antonio Riquelo, quando tinha apenas vinte dias de idade, foi sequestrado com sua mãe, Sara Méndez, militante pelo PVP, no dia 13 de julho de 1976, em Buenos Aires. Sara foi levada

⁸⁷ Mais informações podem ser acessadas no site oficial das Abuelas de Plaza de Mayo, na sessão de casos restituídos: <https://www.abuelas.org.ar/caso/garcia-herandez-amaral-241?orden=c>. Acesso em: 22 jun. 2023.

⁸⁸ Maiores informações podem ser vistas no site: <https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/>. Também no Instagram do grupo: <https://www.instagram.com/giafuruguay/>. Assim como no dos familiares uruguaios: https://www.instagram.com/madresyfamiliares_uy/. Acesso em: 30 ago. 2023.

ao centro Automores Orletti, antes de ser encaminhada para ser presa no Uruguai e, a partir do sequestro, durante 26 anos não teve notícias de Simón, não deixando de procurá-lo por um só dia. Graças à luta de Sara e do apoio de organizações de Direitos Humanos, ano de 2003 Simón reconstrói sua identidade e conhece sua mãe biológica. Fazendo parte das iniciativas de busca por Simón, no dia 22 de junho de 2001 foi organizada uma *llamada*⁸⁹ em diversos bairros de Montevideo; o ritmo entoado por diversos tambores em sincronia estava afinado na chamada por Simón, na esperança de encontrá-lo. Sobre a *Iniciativa Simón Si*, Sara Méndez escreve:

El 22 en Uruguay como en otros países del mundo, muchas manos golpeando los tambores llamarán a Simón. Las voces de ese instrumento que fueron tiempo atrás, el único medio de comunicación de miles de hombres y mujeres, sojuzgados, reprimidos, que eran sacados del lugar donde habían nacido para darles un nuevo destino a sus vidas hoy harán lo mismo. Los tambores los acercaban, les hacían sentir que no estaban solos, porque fueron sumándose a esas manos otras blancas y morenas -del gaucho, del indio-. Hoy a Simón lo reclaman, lo llaman de muchos lugares, para que desde donde esté sepa, que lo estamos buscando muchos y que cada día reavivamos, como al fuego para tensar la lonja de los tambores, reavivamos la llama de la esperanza, para que este 22 de junio sea el último en que lo estemos llamando. Para todas esas manos un abrazo fraterno. Sara. (SILVA, 2003, p. 60).

A filha de Aída Celia Sanz Fernández e de Eduardo Gallo Castro, militantes pelo MLN-Tupamaros e pela *Unión de Trabajadores Azucareros de Artigas* (UTAA), nasceu no dia 27 de dezembro de 1977, no centro clandestino de detenção argentino *Pozo de Quilmes*; Carmem, como era o nome que sua mãe gostaria que tivesse, foi roubada no momento de seu nascimento (A TODOS ELLOS, 2004, p. 292). No ano de 1999, já com 22 anos, graças ao trabalho de busca e identificação efetuado por *Abuelas de Plaza de Mayo*, foi recuperada e apresentada à sua família biológica, ela havia crescido na Argentina e a família que a adotou lhe deu o nome de Maria de las Mercedes Fernández, aparentemente os pais adotivos não faziam ideia da origem da menina. “*Mercedes, conoce y mantiene relación con su tío Carlos Sanz y sus hermanastras, hijas de Eduardo Gallo a pesar de que optó por mantener la identidad que le dieran sus padres adoptivos*” (A TODOS ELLOS, 2004, p. 292).

Outro caso que merece o devido destaque é o da Família Hobbas, este caso envolveu quatro crianças/adolescentes, todos irmãos. Esteban, Andrea, Washington Fernando e Beatriz, filhos de Lourdes Hobbas Bellusci e Nelson Hernández Silva, uruguaios, militantes de Montoneros, viviam em Buenos Aires. Lourdes foi presa e desaparecida no ano de 1977, Nelson foi preso no ano anterior e, poucos anos depois de conseguir chegar à França, em 1978, faleceu. Os filhos do casal foram divididos entre militantes dos Montoneros, com a finalidade de ficarem

⁸⁹ As *llamadas* fazem parte das preparações para o carnaval no Uruguai. Diversos grupos, principalmente nos bairros *Sur* e Palermo ocupam as ruas desfilando e entoando o som dos tambores tradicionais do candombe afro-uruguaio: *chico, piano e repique*.

mais seguros. Esteban tinha 11 anos quando a mãe desaparece, ele fica na casa de amigos do avô e é levado para o Uruguai; Andrea, na época um bebê, viveu adotada por outra família, que trocou seu nome e sobrenome com a intenção de protegê-la, Andrea teve sua identidade restituída apenas em 1998, com 28 anos de idade, momento em que se apresentou às *Abuelas* e pôde se reencontrar com seu irmão Esteban, naquele momento já com 35 anos. Por outro lado, os irmãos mais velhos, Washington e Beatriz, com, respectivamente, 16 e 17 anos, foram sequestrados em 1977 e seguem desaparecidos. Neste caso podemos perceber a idade como um fator decisivo: a capacidade das crianças e jovens de lembrar e assimilar os operativos era considerada perigosa para os agentes da repressão, bebês e crianças de pouca idade, de acordo com os casos analisados, tinham suas vidas poupadas, entretanto, crianças de maior idade (a partir dos doze anos, mais ou menos) e adolescentes, constam em maior número nas cifras dos que ainda seguem desaparecidos, como é o caso de Washington e Beatriz. Caso similar também é o do jovem uruguaio de 17 anos, Carlos Baldomiro Severo Barreto, que, sequestrado e preso em Buenos Aires no ano de 1978, foi levado ao CCD *Pozo Quilmes* e tem seu paradeiro desconhecido até hoje. (A TODOS ELLOS, 2004, p. 306).

Um caso de sequestro que evidencia a coordenação repressiva para além da fronteira Uruguai-Argentina-Brasil é o da pequena Carla, filha de Enrique Joaquín Lucas López e Graciela Rutilo Artés, de nacionalidades uruguaia e argentina. Enrique era militante do MLN-Tupamaros e, na Bolívia, se casa com Graciela, o casal teve uma filha, Carla. Graciela e Carla – com poucos meses de idade – foram presas na Bolívia e transladadas clandestinamente ao CCD *Automotores Orletti*, em Buenos Aires. Graciela permanece desaparecida, Carla foi apropriada pelo oficial argentino Eduardo Rufo, anos mais tarde foi recuperada por sua avó materna graças à busca de *Abuelas*. O pai de Carla, Enrique Joaquín, foi assassinado na Bolívia em 1976 juntamente com outros companheiros.

Também houve casos em que crianças argentinas foram sequestradas no Uruguai; Paula Eva Logares Grispón foi a primeira criança a ter sua identidade restituída a partir das análises de DNA e dos testes de “*abuelidad*”. Paula, quando ainda bebê, foi com seus pais Mónica Grispón e Claudio Logares para Montevidéu, com a esperança de fugirem do TDE que assolava a Argentina no ano de 1976; em 1978, enquanto Paula tinha apenas dois anos, o casal e a filha são sequestrados em Montevidéu e logo em seguida transladados à Argentina, para a Brigada Militar de San Justo e em seguida para o CCD *Pozo Banfield*. Em 1983, *Abuelas* descobrem o paradeiro da criança e, poucos anos depois, ela é restituída à sua família biológica: “La niña de dos años de edad había sido apropiada por el Subcomisario de la Policía bonaerense en la Brigada de San Justo Ruben Luis Lavallén y su concubina Raquel Teresa Leiro Mendiondo de

nacionalidad uruguaya, e inscripta como hija legítima de la pareja” (A TODOS ELLOS, 2004, p. 98).

María Macarena foi sequestrada no momento de seu nascimento em um hospital militar uruguaio. O poeta argentino Juan Gelman, enquanto estava no exílio europeu, soube que seu filho Marcelo Gelman e sua nora María Claudia García, grávida de 7 meses, haviam sido presos e levados ao centro clandestino *Automotores Orletti*. No ano de 1989, os restos mortais de Marcelo foram identificados, María Claudia consta até hoje na listagem de desaparecidos. Juan Gelman passou a reivindicar pelo paradeiro da neta que havia nascido em cativeiro. “Em 2000, Gelman encontrou sua neta, a jovem María Macarena, que estava sob o poder de um casal uruguaio que a registrou como sua própria filha”. (QUADRAT, 2003, p. 172). Quando Macarena nasce, é entregue a um comissário uruguaio, que, com sua esposa, a adotam. Macarena restituiu sua identidade somente com 23 anos, a partir da luta de *Abuelas, Familiares Uruguayos* e de seus avós, especialmente Juan Gelman, que pôde comprovar seu laço biológico a partir dos testes de DNA⁹⁰. O “Caso Gelman” nos permite aferir sobre a atuação sem limites da Operação Condor. A ditadura uruguaia sequestrou e manteve uma cidadã argentina grávida sob prisão clandestina, na finalidade de esperar que essa desse à luz para a apropriação da criança. Percebemos que María Claudia, que estava a pouco tempo no Uruguai e não tinha envolvimento político direto (como inúmeras vezes era alegado pela DSN), simplesmente foi mantida em cativeiro até o parto então para ser assassinada e seu filho/a roubado/a. Isso tudo pressupõe um esquema repressivo muito bem planejado entre as ditaduras uruguaia e argentina. Sobre este caso, Padrós ressalta que:

A elucidação do caso Gelman permitiu esclarecer que, no Uruguai, uma criança nasceu em cativeiro e que sua mãe foi tratada como “incubadora”. A presença de uma cidadã argentina sequestrada em Buenos Aires, levada clandestinamente ao Uruguai, onde foi mantida como detida-desaparecida e, provavelmente, assassinada e definitivamente desaparecida, confirma o intercâmbio de ações e informações da coordenação repressiva binacional demarcada sob a Operação Condor. A configuração dessa operação implica em reconhecer a existência de uma infraestrutura de centros clandestinos de detenção, forças de segurança, hospitais e pessoal civil também envolvido com a coordenação repressiva internacional (PADRÓS, 2005, p. 781).

Outra criança uruguaia nascida em cativeiro na Argentina foi Carlos D’Elia Casco, filho de Yolanda Casco e Julio D’Elia, o casal, ambos uruguaio, foram sequestrados e presos enquanto viviam em Buenos Aires, em dezembro de 1977. No apartamento em que moravam,

⁹⁰ Programa “Nietos, historias con identidad – Macarena Gelman”, de Televisión Pública Argentina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Hj3svEM2FJQ&ab_channel=Televisi%C3%B3nP%C3%BAblica. Acesso em: 07 jul. 2023.

foi montada uma *ratonera*, na qual, além de serem sequestradas as vítimas, foram roubados diversos pertences e mantidos como reféns os pais de Julio, até estes serem enviados de volta ao Uruguai (DINAMARCA; SANTELICES, 1989, p. 100). Yolanda, no momento da prisão, estava em estágio avançado de gravidez. Segundo relatos, deu à luz a um menino em janeiro daquele ano no CCD *Bozo de Banfield*, em Buenos Aires. Após o parto, nada mais se soube do casal, que permanecem desaparecidos. A criança que nasceu é Carlos D’Elia Casco, apropriado no momento de seu nascimento. Apenas em 1994 Carlos aceita fazer os testes genéticos e é comprovado que seus pais biológicos eram Yolanda e Julio⁹¹. A história de Carlos é mais um exemplo de como uma vida pode ser afetada pelas inúmeras ações do TDE durante aquele período, a mentira e o ocultamento de identidades fizeram com que inúmeras pessoas crescessem sem saber quem realmente eram, desconhecendo sua própria família biológica e vivenciando uma vida que, via de regra, não deveria lhe pertencer.

Sobre isso podemos pensar sobre a questão-chave na busca pelas crianças desaparecidas: a identidade. Muitos autores, tanto da História quanto da Psicologia, têm demonstrado que a identidade é um fator primordial para as famílias das vítimas, e isso se dá porque a identidade está diretamente relacionada ao laço biológico. Ao falarmos sobre a busca de indivíduo de que pouco ou nada se sabia, o laço biológico que unia a criança desaparecida com a família (normalmente avós) era central: “El lazo biológico, de arma para la localización del desaparecido vivo, pasa a ser el argumento que sostiene la definición de la identidad, de toda identidad”. (GATTI, 2012, p. 132). A partir do exemplo do caso de Carlos D’Elía, que, nascido em cativo, cresceu desde seus primeiros instantes de vida com outra identidade, dada pelos seus apropriadores, podemos perceber que a questão da identidade está longe de ser facilmente compreendida. Por mais que, na vida adulta, esse indivíduo saiba de sua origem e conheça sua família biológica, ainda será um processo único o de construir sua própria identidade a partir das informações que lhe forem disponibilizadas. O processo é único pois, apesar desse indivíduo ter sido vítima de algo muito similar a outros, e que fazia parte de uma lógica de TDE muito maior, cada pessoa irá lidar com isso de uma forma, uma forma individual e subjetiva. Os apropriadores de Carlos D’Elía não foram os mesmos de Mariana Zaffaroni ou de María Ester, por exemplo, e cada uma destas vítimas, apesar de estarem inseridas na mesma lógica repressiva, vivenciaram situações distintas.

Hijos apropiados-recuperados se ha erigido en una categoría que marca fronteras que lejos de facilitar la comprensión y ubicación de uno de los

⁹¹ Programa “Nietos, historias con identidad – Carlos D’Elia Casco” de Televisión Pública Argentina. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=olIpwq20wdI&t=41s&ab_channel=Televisi%C3%B3nP%C3%BAblica. Acesso em: 13 jul. 2023.

acontecimientos siniestros ocurridos durante el terrorismo de Estado, establece reducciones que surgen de agrupar a los sujetos que sufrieron estas situaciones en una categoría que le imprime homogeneidad, dándole un carácter de “identidad” que se mantiene en el tiempo —más allá del devenir transcurrido desde su localización— convirtiéndose en una de las claves que nos permitiría acercarnos a las características individuales y grupales que se les atribuye, desde una concepción “fuerte” de la identidad que desarrollaremos en este marco teórico (MOSQUERA, 2014, p. 41).

También gostaríamos de destacar o caso de María Victoria Moyano Artigas, filha de María Asunción e Alfredo Moyano, casal de uruguaios sequestrados em sua residência em Buenos Aires, em dezembro de 1977. Blanca Artigas, mãe de María Asunción, relata que o sequestro de sua filha e de seu genro ocorreu de forma muito violenta, e que, além de sequestrarem as vítimas houveram inúmeros saques na casa, segundo relatos de vizinhos, dia após dia caminhões do Exército ia até o local e retiraram móveis e pertences. No momento do sequestro, María Asunción estava grávida. No ano seguinte, nasce, também no centro clandestino *Bozo de Banfield*, María Victoria (nome dado posteriormente pela avó). Essa foi apropriada no momento do nascimento e, após anos de busca de suas avós, junto com *Abuelas*, teve sua identidade restituída aos 10 anos de idade, quando passa, finalmente, a viver com seus avó biológica materna. Adriana Chamorro, companheira que esteve presa junto com Mary (apelido de María Asunción), relata que os guardas “prezavam” pela sua saúde, dando todos os indícios de que esta precisaria ficar o mais saudável possível até o nascimento do bebê. Imediatamente ao momento do nascimento, a filha foi arrancada dos braços de Mary, e, assim como seu esposo, Alfredo Moyano, os dois seguem desaparecidos. Durante os depoimentos para o livro “*Por los chiquitos que vienen...*”, Chamorro, que muito conviveu com Mary no CCD, até mesmo dividindo a mesma cela e compartilhando os dias e as angústias, faz o emocionante relato:

El trámite fue breve: la nena salió envuelta en un gamulán y a Mary le dijeron que iba a la Casa Cuna de Buenos Aires, para lo cual la obligaron a firmar unos formularios con sus datos personales y los del padre, además de indicar las enfermedades que ellos habían tenido desde chiquitos. Desde la separación de su hija, Mary dejó de cantar la letra de Daniel Viglietti que la había acompañado durante todo su embarazo: ‘Niño, mi niño, vendrás en primavera...’. Claro que en esa parte que dice: ‘Aunque nazcas pobre, te traigo también’, nosotras cantábamos: ‘Aunque nazcas preso...’. (DINAMARCA; SANTELICES, 1989, p. 32).

Em comparação com outros netos e netas recuperadas, que em sua maioria só descobriram suas identidades somente na vida adulta, María Victoria teve contato com essa história quando ainda era muito pequena, tinha apenas 9 anos quando soube de sua história verdadeira. Questionada sobre como foi essa experiência, em entrevista durante a efeméride

dos 41 anos do golpe militar na Argentina – “*Día de la Memoria*” – em 2017 – María Victoria comenta que:

Yo era una niña pero fue bárbaro poder criarme con mi familia biológica, con los compañeros de militancia de mis viejos, poder tener consciencia de lo que fue el genocidio en Argentina desde muy pequeña porque me permitió crecer y desarrollarme y llegar a esta altura con las ideas mucho más claras y continuar la pelea de mis padres, contra la impunidad, por lo juicio y castigo con mis abuelas. Y continuar, la generación que sigue [...] Agradezco haber podido encontrar mi identidad⁹².

Pode ser percebido, através da fala de María Victoria, o dever de continuidade da luta que está presente em algumas das pessoas que foram sequestradas/desaparecidas quando eram crianças. A atuação de seus familiares e das organizações de direitos humanos evidentemente inspiram as novas gerações a continuar essa luta em torno da memória, verdade, justiça e punição aos crimes cometidos durante as ditaduras. Nossa intenção neste subcapítulo foi demonstrar alguns casos de crianças e jovens uruguaios que tiveram suas identidades roubadas pela ação do TDE e, especialmente, pela atuação da Operação Condor. Temos a consciência de que muitos outros casos podem não ter sido citados, seja pela falta de espaço nesta pesquisa ou pela carência de dados e fontes sobre eles.

Os casos de crianças citados anteriormente também foram destacados pois muitos deles estarão presentes nas fontes musicais que iremos analisar neste capítulo. Assim como vimos no capítulo anterior, onde abordamos o caso dos adultos desaparecidos, nossa intenção com o próximo subcapítulo é destacar algumas canções que versam sobre o caso das crianças desaparecidas. Anatole, Victoria, Simón, Macarena, Mariana e tantas outras crianças foram amplamente procuradas, não só no Uruguai, mas também no Brasil, Argentina, Chile e em outros países. Os musicistas e compositores, na tentativa de se somar a tantas vozes que buscavam pelas crianças, abordaram em muitas canções essa temática. Algumas dessas canções, assim como a atuação daqueles artistas em seu contexto histórico, serão destacadas e comentadas a seguir.

4.4. “Y LES PROMETEMOS, DORMIRNOS CANTANDO”: AS CANÇÕES

⁹² Vídeo com a entrevista de María Victoria Moyano Artigas, do periódico *La Izquierda Diario*, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZDdfhAGxHUg&ab_channel=LaIzquierdaDiario. Acesso em: 13 jul. 2023.

O número de canções que versam sobre as crianças uruguaias desaparecidas é inferior ao que ressaltamos no capítulo anterior, onde, na maioria das vezes, percebíamos alguns casos específicos de adultos desaparecidos, mas também destacávamos canções que falavam sobre a temática do desaparecimento de forma geral. Aqui nesta sessão, perceberemos que o número de canções é inferior pois se tratam de materiais que falam somente sobre o caso das crianças. Para isso, selecionamos, como dito na introdução desta pesquisa, seis canções que acreditamos se enquadrar em nossa proposta, são elas: *Angelitos* (José Carbajal); *Despedida 89'* (Falta y Resto); *Mariana* (Falta y Resto); *Despedida del Gran Tuleque* (Jaime Roos e Mauricio Rosencof); *El niño va con todos* (Anibal Sampayo); *Golpe Bajo* (Laura Cabezudo).

José Carbajal (1943-2010), conhecido popularmente como *El Sabalero*, nasce na região de Colônia (Uruguai); oriundo de família humilde, a música, mesmo sendo uma prática familiar cotidiana, nem sempre pode estar em suas prioridades imediatas. A origem social de *El Sabalero*⁹³ destoa da de outros músicos da mesma época, por exemplo; sua família possuía diversas dificuldades econômicas e José Carbajal desde muito cedo teve que abandonar os estudos e ir trabalhar nas fábricas. Inicia sua carreira como cantor e instrumentista no final da década de 1960, sendo seu primeiro LP, “Canto Popular”, do ano de 1969. Várias músicas deste momento de sua trajetória se tornaram grandes sucessos populares, como é o caso de “A Mi Gente” e “Chiquillada”. A origem social do músico e seu comprometimento com as causas populares foram marca registrada em sua carreira. Como vimos no primeiro capítulo, em 1969 *Sabalero* já sofria censuras e perseguições do Estado, rumando ao exílio já no ano de 1970. Porém, ao contrário do exílio ser um fator paralisante de sua carreira, o cantor continuou militando e produzindo músicas que denunciavam o que estava ocorrendo no Uruguai. Entre os diversos temas relacionados à ditadura que são evidenciados em suas canções (exílio, censura, prisão, desaparecidos, etc.) nos interessa especialmente a temática das crianças apropriadas e desaparecidas. Destacaremos, especialmente, sua canção que se tornou um verdadeiro hino por justiça em relação aos tantos casos de crianças sequestradas e desaparecidas: *Angelitos*.

Angelitos foi escrita em meados da década de 1970, durante o exílio de Sabalero na França, o disco “Angelitos” (Orfeo), por sua vez, só pode ser gravado no Uruguai em 1984, em formato ao vivo no estádio Luis Franzini, quando o músico retorna ao país. Isso porque o disco foi lançado originalmente em 1978 no exterior com o nome “*Colmeneras*” e no Uruguai com o título “*Chiquillada*”, porém, essa primeira versão foi imediatamente proibida pela censura uruguia. Segundo o autor, enquanto estava na França, ele e a comunidade de exilados

⁹³ O apelido “*El Sabalero*” vem do fato de que na região onde nasceu e viveu Carbajal, os pescadores eram conhecidos assim porque pescavam um peixe específico, denominado “*sabalo*”.

tinham contato com as notícias do Uruguai através de pequenos boletins que circulavam de maneira clandestina entre as organizações de esquerda. Nesses materiais haviam os nomes dos desaparecidos políticos, tanto de adultos quanto de crianças; essa foi a principal fonte de inspiração de Sabalero para compor *Angelitos*: os nomes e fotos das crianças desaparecidas:

Mira el marinero / que sabe del mar / todos los secretos / hasta el más profundo / puedes contestarme si yo te pregunto / ¿qué mares navega el pequeño Amaral? // No, no, no, nonido / angelitos tan queridos / No, no, no, nonado / angelito bien amado. // Aviador que vuelas en los infinitos / tal vez tú conozcas lo que estoy buscando. / Es el nido dulce de Andrea y Fernando / porque se perdieron estos hermanitos. // No, no, no, nonito / angelitos tan juntitos / No, no, no, nonado / angelitos separados. // Soldado valiente / cubierto de gloria / en esas batallas en que aplastas el mal / ¿no estaría jugando Anatole Julien / con una nenita llamada Victoria? // No, no, no, nonido / angelitos sin olvido / No, no, no, nonado, angelitos esperados. // Policía, heroico guardián de la vida / tú que siempre sabes todo lo que pasa / ¿no quieres decirme que nació en tu casa / ni donde llevaste a la hija de Aída? // No, no, no, no llores / angelita sin amores / No, no, no, nonita, Angelita tan solita. // Señor presidente, oiga esta canción / con todas sus tropas y sus cortesanos / no nos callaremos hasta que sepamos / dónde está Mariana, donde está Simón // No, no, no, nonita, angelita de ternura / No, no, no, nonito, angelito chiquitito. // Y les prometemos, dormirnós cantando / esta nananina todos los primitos / hasta que regresen bien pronto y sanitos / a estar con nosotros y a vivir jugando. // Fernando, Andrea, Mariana, Amaral / Anatole, Victoria, la hija de Aída y Simón // No, no, no, nonido, angelitos tan queridos / No, no, no, nonado, angelitos esperados. *Angelitos* (Colmeneras 1978, KKLH Holanda) - José Carbajal

Ao escutarmos *Angelitos* sentimos de imediato a sensibilidade com que foi feita; essa sensibilidade transpõe as barreiras poéticas da letra, onde também se apresenta, principalmente por trazer os nomes das crianças desaparecidas, e alcança cada acorde, já pensado com a intenção de que o ouvinte conseguisse o assimilar com uma “nanita”, uma canção de ninar para crianças. Segundo Sabalero: “*Esta canción tenía que ser dulce, sentía que no debía a ser una canción agresiva, se no me iba a parecer a ellos... Tenía que ser una canción que sensibilizara a toda la gente.*”⁹⁴ O autor ainda fala que tinha a intenção de que essa música chegasse às pessoas de maneira geral; ele queria uma canção onde as crianças fossem o mais importante, não o posicionamento político de seus pais, por exemplo. Nessa mesma ocasião, Sabalero conclui que escreveu a canção não só para as vítimas, mas para os agentes do Estado, o artista gostaria de que esses se dessem conta do que fizeram. Podemos perceber na letra nitidamente esse “apelo”, Sabalero questiona diversas autoridades (marinheiro, policial, soldado, aviador, presidente) sobre o paradeiro das crianças.

⁹⁴ Essa citação e as outras informações que se referem ao que disse o autor, são parte de uma fala que antecede a apresentação da canção no Teatro Solís, em 10 de abril de 2010, pouco antes de seu falecimento. A gravação pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=Pn6zrUKS4qo&ab_channel=revistalabiciqueta. Acesso em: 15 jun. 2022.

Para José Carbajal, o importante é que a música fosse vista como uma canção de solidariedade com a causa dos desaparecidos, não somente como uma “*canción de protesta*”. Podemos observar que essa solidariedade também se configura em comprometimento contínuo, com essa canção o autor deixa explícita a sua maneira de lutar e se somar nas lutas pela verdade e justiça em torno das crianças desaparecidas; quando analisamos a estrofe: “*Y les prometemos, dormirnos cantando / esta nananina todos los primitos / hasta que regresen bien pronto y sanitos / a estar con nosotros y a vivir jugando*”, essa intencionalidade se torna visível. Nesse sentido fica evidente a consciência do artista, seu engajamento. Com Angelitos temos um exemplo de quando a canção comunica e se torna parte da história, se configurando em um elemento solidário que está permanentemente “incorporada numa movimentação mais ampla e fundamental de que, ao fim e ao cabo, se apresenta como intérprete e testemunha” (MOURA, 1977, p. 100).

Outra canção que gostaríamos de demonstrar é *Despedida del Gran Tuleque*, com letra de Mauricio Rosencof e música de Jaime Roos, a música foi lançada no disco Sur (1987, Bizarro). Inicialmente, a obra, pensada em formato de *murga* para o teatro, foi criada por Rosencof em 1960 e, posteriormente, utilizada como *retirada* para a peça de teatro *El regreso del Gran Tuleque*⁹⁵. Mauricio Rosencof (1933) é um escritor, dramaturgo, poeta e jornalista uruguaio, foi militante e dirigente da organização MLN-Tupamaros; fez parte do grupo de Tupamaros que foram presos na situação de reféns⁹⁶, entre os anos de 1972 e 1985. Durante sua detenção, Rosencof não parou de escrever: a partir do momento em que os guardas militares souberam que era escritor lhe pedem que escrevesse cartas de amor para suas esposas, amantes ou companheiras, depois, em papéis minúsculos de cigarro escrevia seus próprios poemas que, graças a seu esforço e de sua família, conseguiram sair intactos da prisão. Os principais escritos formam parte da obra *La Margarita*, uma história de amor elaborada em 28 sonetos que se complementam, escrita na sua totalidade “*bajo tierra*”⁹⁷, segundo Rosencof, ao se referir aos anos no calabouço, em que se refugiava em pensamentos e memórias positivas era muito mais reconfortante e esperançoso do que a dura realidade vivenciada dia a dia durante doze anos.

⁹⁵ Uma apresentação da canção na peça *El Regreso del Gran Tuleque* em 1988, pode ser vista em: https://www.youtube.com/watch?v=wZQPcHthoqo&ab_channel=fran12296. Acesso em 20, jun. 2022.

⁹⁶ Dois dos reféns tupamaros, Rosencof e Eleuterio Fernández Huidobro falam sobre a prisão no livro *Memorias del Calabozo*, inclusive na dedicatória deste livro lê-se: “*Dedicamos este trabajo a Simón Riquelme; Mariana Zaffaroni; Beatriz Washington y Andrea Hernández; hijos de: María Asunción Artigas, Aída Sanz, Blanca Altman, María Emilia Islas, Yolanda Casco, niños de nuestro pueblo, desaparecidos, estén donde estén (...)*”. (ROSENCOF; HUIDOBRO, 2020). A história dos reféns tupamaros, baseada no livro, também é contada no filme de 2018 “*La noche de 12 años*”.

⁹⁷ Entrevista com o autor, disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=Vv8KOvb7YR0&feature=emb_logo. Acesso em: 15 jun. 2022.

Depois que sai da prisão, se encontra com Jaime Roos⁹⁸ para a produção da obra teatral *El regreso del Gran Tuleque* que tinha alguns poemas de *La Margarita* e, como despedida, *La Despedida del Gran Tuleque*; Jaime, percebendo a beleza da história dos poemas de *La Margarita*, demonstra interesse em conhecer o restante para musicalizá-los para um disco, lançado no ano de 1994 pelo selo *Bizarro*. Jaime Roos destaca a força que esse disco produz, tendo em vista que os poemas (que falam de uma história muito pura, de amor) foram escritos em um calabouço de dois por um metro, onde Rosencof, incomunicável, já estava há mais de dez anos. Essa obra demonstra a força, a esperança e toda a resistência travada por Rosencof, Jaime conclui: “¿como el ser humano, en estas condiciones, termina escribiendo una historia de amor en donde el mal no existe?”⁹⁹

Podemos relacionar esse comentário de Jaime, sobre as condições desestabilizadoras que serviram de cenário para a criação dos poemas com a questão de que uma obra (seja ela um poema, uma canção, etc.) não precisa ter em seu sentido literal uma menção política para ser considerada uma produção artística que intervém na realidade, segundo Moura, todo o produto cultural reflete o conjunto de condições materiais em que se originou, justamente por isso, não pode ser compreendido somente a partir do imediatismo do tema explícito da obra (MOURA, 1977, p. 48). Por exemplo, *La Margarita*, para quem não tem mais nenhuma informação, é simplesmente uma história de amor. Mas ela não pode ser só isso, ela é uma demonstração real de que o ser humano resiste; Rosencof diante de uma situação que testa qualquer limite humano, demonstrou ser o contrário do ódio propagado pela ditadura, depositou sua esperança na vida, no amor, na liberdade e no fim do terror de Estado. Aí se encontra a importância de ver a obra num sentido mais amplo, de ser analisada em sua totalidade. Tendo em conta que o contexto externo, o meio, as condições materiais de sua produção, a percepção de “quem fala e para quem fala” (NAPOLITANO, 2002) dizem tanto de um poema/música quanto suas palavras literais.

Despedida del Gran Tuleque, segundo Rosencof¹⁰⁰, tem como seu tema principal a questão dos desaparecidos, evidenciada principalmente no trecho: “*por los chiquitos que faltan, por los chiquitos que vienen, uruguayos: nunca más*”:

Carnaval /El Dios Momo te ha vuelto a soñar / Y la murga / Despierta divina / Fugaz golondrina / Que siempre volverá / Somos laburante' enamorados / Que vienen a buscar la colombina / Sombra de la sombra de una esquina / La noche que el amor fue

⁹⁸ Jaime Roos (1953) é um músico, compositor, cantor e produtor artístico uruguaio. A partir da década de 1980, até a atualidade, faz parte dos principais nomes da música popular no país.

⁹⁹ Entrevista com Jaime Roos, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8gnOpuSz2lc&t=572s>. Acesso em: 22 jun. 2022.

¹⁰⁰ Entrevista com Rosencof, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7cO5SXXtXnOg&t=1090s>. Acesso em: 24 jun. 2022.

clausurado // Palpitante de alegres canciones / Hoy venimos al barrio a dejar / Farolitos de lindos colores / Pa' que alumbren en cada zaguán / Redoblando esperanza y coraje / Con margaritas de amor y de paz // Por los chiquitos que faltan / Por los chiquitos que vienen / Uruguayos nunca más // Cabalgando en la paz de la brisa / La murguita del humo se va / Paso a paso sin pausa y sin prisa / La del humo siempre volverá // Esta murga que dice y no grita / Esta murga que no fallará / Vendrá por las callecitas / Arrabaleando la vida / La del humo cumplirá // Se va / Se va la murga que dice y no grita / La murga que vino y se va / Esta murga por la Margarita / Esta murga siempre volverá. Despedida del Gran Tuleque - Mauricio Rosencof, Jaime Roos (Sur, 1987, Bizarro)

Além da menção às crianças desaparecidas, observamos na letra a presença da consigna “*uruguayos: nunca más*”, levantada a partir do processo de redemocratização, não só no Uruguai mas em grande parte dos países que tiveram ditaduras; essas duas palavras juntas representam uma imensidão de lutas porque trazem em suas entrelinhas a necessidade de verdade e memória sobre crimes cometidos durante a ditadura, a punição dos responsáveis e a luta para que o Terrorismo de Estado não retorne. Essa música, entoada como canção final em diversos shows de Jaime e de Falta y Resto durante o final da década de 1980 remetia a todos esses sentimentos do pós ditadura, e o público, ao entoar a estrofe dos desaparecidos e do “*nunca más*” o fazia com toda a força e esperança possível. Inclusive, a canção: “*se convirtió en himno emblemático durante la campaña del Voto Verde en contra de la amnistía para los militares de la dictadura.*” (ALFARO, 2017, p. 286). Ao escutarmos essa canção percebemos a imensidão de sua mensagem, escrita com a esperança (“*Redoblando esperanza y coraje*”) diante do retorno da democracia, carregado também de muita dor e sofrimento, resquício dos crimes da ditadura, que, no caso dos desaparecidos, se configura como um crime contínuo. A melodia, de *murga-canción*, consegue transmitir uma mensagem de mobilização; onde a murga, uma das maiores expressões populares do Uruguai, historicamente conhecida como uma arte contestatória, porta-voz dos anseios do povo, foi amplamente censurada e perseguida durante os anos ditatoriais, porém, promete sempre voltar: “*Despierta divina / Fugaz golondrina / Que siempre volverá*”.

Aníbal Sampayo (1926-2007) foi, também, um dos grandes nomes da Música Popular Uruguiaia, além disso, é uma grande referência quando analisamos a atuação dos músicos e cantores populares na resistência à ditadura e denúncia aos crimes cometidos pela mesma. Com uma enorme sensibilidade, Sampayo também escreveu e cantou sobre as crianças uruguaias, especialmente enquanto estava no exílio. Durante seu exílio na Suécia, no começo da década de 1980, gravou o disco *Canto sin rejas*, no qual estão presentes canções que versam sobre a repressão, a violência, a liberação dos povos, a Revolução Cubana, o militante tupamaro Raúl Sendic, a militância das mulheres, entre outros temas de grande importância. Apesar da música

El niño va con todos (*Canto sin rejas*, 1981) não ser diretamente sobre as crianças desaparecidas, é uma canção que merece destaque pois nos faz refletir sobre a vida das crianças uruguaias durante o terror de Estado, da mesma forma, a canção também versa sobre crianças das mais variadas nacionalidades e as respectivas dificuldades vivenciadas pelas mesmas.

Já na introdução da canção, Sampayo fala, recitando, sobre as crianças de Cuba, Vietnã e Nicarágua, que, naquele momento estavam presenciando a liberação de seus países; em comparação, fala – em tom de esperança – sobre como as crianças uruguaias, muito em breve iriam vivenciar a liberdade em seu país. São destacadas pelo cantor os terrores vivenciados pelas crianças uruguaias, a violência e a orfandade, porém, em tom de resistência, também é evidenciado que em nenhum momento deixaram de sonhar e lutar frente aquele contexto de desesperança: “*Ellos an visto con ojos asombrados la visión sangrienta de la represión, an masticado la angustia de la ausencia de la orfandad, pero también an sabido saborear la mel escondida en el panal conspirador de la lucha*”. A canção, assim como a maior parte da produção de Sampayo, é composta por voz e violão, com características bem específicas do que identificamos como canto popular folclórico, oriundo do final da década de 1940 e início de 1950, movimento no qual Sampayo foi um dos precursores no país. Segundo Aharonián, no final da década de 1950 já existia, no Uruguai, uma ampla aceitação desse canto popular baseado nas tradições folclóricas, fato que já tinha ocorrido na década anterior na Argentina (Aharonián, 2007, p. 23), onde um dos maiores precursores foi Atahualpa Yupanqui. Além de Aníbal Sampayo, também se destacaram nessa geração de compositores e intérpretes Osiris Rodríguez Castillos, Anselmo Grau, Víctor Santurio, o grupo *Los Carreteros*, entre outros.

Uma das mensagens centrais da letra da canção é abordar justamente as dificuldades enfrentadas pelas crianças naquele contexto repressor. Especialmente, são identificados elementos que nos remetem às crianças órfãs, que aqui também podemos relacionar às que tiveram seus pais mortos ou desaparecidos. Os primeiros versos da canção já apresentam este mote: “*Solito / frente al mundo / minuscula brancura [...] / Entre un mar de fuziles / e un vendaval de golpes / llevaranse a sus padres / las hienas de uniforme*”. Também podemos perceber na letra a questão da resistência das próprias crianças, sua força; exemplo disso é, mais pro final da canção, onde o cantor destaca que as crianças, apesar de sozinhas: “*no rompen en llanto*”; fator de destaque presente da letra é a coletividade de uma luta que, evidentemente, não era só das crianças, mas de toda uma sociedade. Por isso, a conexão do título da canção e de seu final, que são compostas pela seguinte mensagem “*El niño no está solo / está yendo con todos*”. Com esta canção podemos relacionar uma questão que vem sendo abordada no decorrer desta pesquisa: o fato de que a violência e o terror sobre a sociedade não eram tidos como

problemas pessoais e sim como uma causa de luta para o conjunto da população; podemos perceber, através dos inúmeros casos já mencionados, que, assim como a busca pelas pessoas desaparecidas, os traumas que envolviam as crianças também foram tomados como grande consigna na luta dos familiares e das organizações de direitos humanos.

Nessa luta, por conseguinte, também podemos observar a atuação dos cantores e músicos que estavam preocupados em denunciar e se somar às diversas outras iniciativas, dentro e fora do país. O caso de Aníbal Sampayo é um exemplo de como, mesmo no exílio, os artistas passam a falar sobre o que ocorria no Uruguai e denunciar amplamente as ações da ditadura, e não foi diferente no caso das crianças uruguaias. O disco mencionado do cantor, “*Canto sin rejas*” é exemplar em como Sampayo pode, enfim, falar sobre temáticas que lhes eram caras mas que no Uruguai, pela censura e por ser um indivíduo amplamente perseguido – o cantor foi preso anos antes por fazer parte do MLN-Tupamaros – não poderia mencionar publicamente e, muito menos, cantar em seus discos. Sampayo continuou produzindo discos na mesma linha político-militante durante a década de 1980 e seu exílio foi extremamente ativo. O cantor percorreu diversos países europeus e latino-americanos cantando sobre a liberdade dos povos e denunciando a ditadura e as mais diversas violações dos direitos humanos. Neste sentido, acreditamos pertinente as ponderações de Ikeda sobre o sentido sócio-político das canções, nas quais está inserida a noção de que é importante percebermos a canção em sua totalidade, pois, entre outros fatores, mesmo que esta não esteja carregada diretamente de um discurso poético ou sonoro político direito, pode evidenciar sua mensagem política através de outros fatores como, por exemplo “quando o contexto (circunstância de uso) ou mesmo o seu agente-intérprete estiver imbuído socialmente como agente político e for assim reconhecido”. (Ikeda, 1999, p. 99).

Em 1988, a apresentação no carnaval da murga Falta y Resto teve como parte do repertório “Mariana” (Antologia, Bizarro, 1992), a canção dedicada às crianças desaparecidas da ditadura, lavava o nome de Mariana Zaffaroni Islas, sequestrada com seus pais em 1976, quando tinha apenas um ano de idade. O espetáculo daquele ano, que inclusive fez com que *La Falta* levasse o prêmio principal, foi dedicado à Mariana Zaffaroni. O caso de Mariana já foi abordado com maiores detalhes em nossa pesquisa, gostaríamos, entretanto, de fazer alguns apontamentos sobre esta composição. Como vimos no capítulo anterior, a murga Falta y Resto se tornou um dos principais nomes da música popular uruguaia, sempre esteve preocupada com as consignas políticas em prol dos direitos humanos, fatores que estiveram e ainda estão presentes em suas composições e apresentações. O grupo, desde o começo da década de 1980, denunciava os crimes cometidos pela ditadura e alertava sobre as sequelas desse passado que

não passava de fato – exemplo disso foi a música “Alerta”, destacada no último capítulo. Com “Mariana” não foi diferente, a murga se preocupou em denunciar um dos crimes cometidos pela ditadura que ainda eram obscuros naquela época: o sequestro e o desaparecimento de crianças. Destacamos, na sequência, a letra completa da canção:

Con sólo tres gotitas de perfume / y el dulce cucurucho de un helado / con dos o tres globos azules / y tenues lucecitas de un tablado // con unos cuantos gramos de ternura / y cuatro rojos pétalos de rosa / una curita en el dedo meñique / y una pequeña y frágil mariposa // Con el rocío azul de las estrellas / y el viento que sopló del infinito / con los matices de un Torres García / un lápiz de color y un espejito // [recitado] Así, dejando reposar todo esto a la luz de la luna / lograrás una niña / son las cosas más lindas que existen en la tierra // Son frágiles cristales, fuertes como el acero / que con sólo una lágrima / conmueven la dureza de cualquier corazón / porque nadie resiste un ruego acompañado / por toda la ternura de un besito mojado [final da parte recitada] // Ahora tan sólo te queda decidir cómo se llama / y al elegirlo recuerda / que es hija, nieta y hermana / y si buscando ese nombre sentís su grito que clama / y que sus ojos te queman / podrás ponerle Mariana / Mariana, dulce Mariana / niña de sol y de trigo / sentís que un grito te llama / Mariana / Mariana siempre Mariana / niña de pan y de mares / siento en tu nombre tu falta / Mariana // Vuelve desde silencios y fríos / en cada canto nuevo le va la vida // Llegó reventando de alegría el corazón / más que murga, catarata de pasión / La Falta / Mariana / levanta tu canción. (Castro; Falta y Resto, 1988)¹⁰¹.

A canção tem início com uma melodia lenta, somente composta por acordes no violão e voz, aos poucos ela “cresce” para o ritmo característico das murgas, porém, ainda assim mantém uma linearidade mais suave. Se pode perceber que ela é escrita como que uma receita, uma fórmula para conhecer e/ou encontrar a história de Mariana, essa característica prevalece em toda a letra; o início do texto musical evidencia essa intenção de “receitar” uma fórmula para “*hacer una niña*” como destacou Raul Castro em introdução à apresentação do grupo: “*la fórmula secreta para hacer... una niña / abuela y abuelito la saben / hace tiempo vos que ya tenes hijas conocés la canción / es la receta mágica: cómo se hace una niña / escuchen muy atentos / lo contará la Falta en su presentación.*” (Castro, 1988).¹⁰² Ao escutarmos a música também percebemos que o nome de Mariana é ressaltado, é um dos motes da canção; dizer o nome, repeti-lo, também faz parte da intenção de lembrar e faz com que as pessoas (os ouvintes) se recordem, não só da história de Mariana, mas de todo o contexto que ela envolve. Uma menina sequestrada com apenas um ano de idade, junto com seus pais. Sua avó materna quando

¹⁰¹ O material de onde foi consultada esta letra faz parte de campanhas de divulgação sobre o caso de Mariana, elaborado por Madres y Familiares na década de 1980. Neste material em específico, consta um emocionante texto do *murguista* Raul Castro sobre Mariana e a letra da canção, também faz parte do material ilustrações de Rodrigo Ripa que destacam Charles Chaplin, fotos de Mariana e materiais gráficos sobre Madres y Familiares. O documento pode ser consultado em: https://sitiosdememoria.uy/sites/default/files/2021-05/decimos-mariana_f1988.pdf. Acesso em: 26 jul. 2023.

¹⁰² Idem.

a encontra, a perde novamente, por descobrir que estava apropriada por um repressor argentino e que seguiria nesta situação ainda por muitos anos. O “olhar de Mariana” foi inspiração para toda uma luta da sociedade uruguaia, e os murguistas da Falta y Resto se incorporaram nesse grito coletivo que clamava por ele e pela restituição de Mariana:

FIGURA 6 - Foto de divulgação de Mariana Zaffaroni Islas, 1976



Fonte: *Niños y niñas. Secuestro, desaparición, apropiación y restitución de identidad por responsabilidad del Estado.* Disponível em: www.gub.uy. Acesso em 24 jul. 2023.

Como visto anteriormente, o caso de Mariana Zaffaroni se tornou mais complexo porque mesmo que a avó tenha encontrado seu paradeiro, a menina continuou por muitos anos vivendo com a família que lhe apropriou – especialmente com Miguel Angel Furci, militar repressor argentino que lhe roubou, foi neste contexto que a canção foi escrita: a família biológica já sabia do paradeiro de Mariana, porém, ainda não podia estar com ela. Por muitos anos, os “*ojos de Mariana*”, que faziam alusão ao olhar da menina na única foto disponível dela ainda bebê (foto acima), que circulava pelas ruas, pelos familiares e organizações de direitos humanos que ajudavam à busca-la, foi grande símbolo da luta contra a ditadura e pela justiça aos crimes, além da luta pela aparição com vida das crianças apropriadas; sobre isso, Raúl Castro, de forma muito sensível, escreve no prólogo da canção:

[...] Mariana es el presente / Sus ojos, su mirada. También me fui enterando que Miguel Angel Furci a quien los soldaditos del martirio y la muerte le

entregaron la niña, la raptó del derecho de volver a su hogar y le usurpó la vida llevándosela lejos / Furci se llama ese / Recuérdelo. Recuérdelo. Es Miguel Angel Furci el nombre de la cárcel / donde aún están presos los ojos de Mariana / Mariana Zaffaroni / Que le han puesto otro nombre, pero que no se llama Daniela ni Romina / Que se llama Mariana / Me lo contó su abuela, me lo dijo su pueblo / Me lo dicen sus ojos que están en las paredes de su ciudad amada / Y la fui conociendo sin nunca haberla visto / La conocí deseando que podamos traerla / El día en que Mariana aparezca en su hogar / el día en que sus ojos tal vez adolescentes descubran las miradas de los que la buscamos, en ellos estarán los ojos de los otros, los ojos de los hombres, los niños y mujeres que aún siguen ausentes (Castro, 1988)¹⁰³.

Em 2016, questionado sobre a vigência das composições de sua murga, Raul Castro, em entrevista para *Página 12*, deu a seguinte declaração:

Hace un tiempo, en el 2002, 2003, en La Trastienda, en Buenos Aires, vino una muchacha después de que actuáramos y me dijo: "Quería hablar contigo, porque acá estoy, ustedes me estaban buscando". Era Mariana Zaffaroni, una de las niñas desaparecidas durante la dictadura, a la que en el 88 le hicimos la canción "Cómo se hace una niña". ¿Cómo se paga éso? Ahora capaz no tiene sentido cantarla, aunque sí desde lo artístico, porque es muy bella. Y, gracias a Dios, se convirtió en clásico¹⁰⁴.

A partir dessa fala, podemos pensar sobre algumas características importantes da Música e como ela contribui de fato sobre determinados acontecimentos políticos-históricos. Algumas canções perdem sua vigência (felizmente, no caso de “Mariana”), que, como apontou Castro, se converteu num clássico no sentido de fazer parte de um passado que, atualmente, já não tem mais o mesmo sentido, tendo em vista que aquele caso em específico já foi esclarecido e a menina pode enfim recuperar sua identidade e conviver com sua família biológica. Porém, é nítido de destaque a importância que a canção teve no momento em que foi entoada, inclusive para a própria Mariana, que a reconheceu e falou com seu compositor. A contribuição dos compositores, artistas, intérpretes, nestes casos, é consciente e faz parte, como já apontamos, de todo um processo histórico maior, ela se insere, não só como espectadora, mas como agente de fato, sua produção artística contribui, direta ou indiretamente. Como aponta José Barata Moura, o campo da cultura está marcado por opções políticas fundamentais, assim, ele também contribui na organização do viver em sociedade, na prática social concreta. Nesse sentido, sem negar a individualidade e criatividade que envolve o processo de criação artístico-musical, é necessário ter em vista que “o produto cultural nasce em condições bem determinadas e é delas

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ Raul Castro em entrevista ao periódico *Página12*, em 1 de julho de 2016. Matéria intitulada: “*Alegría para transformar la realidad*” Disponível em: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-55299-2016-07-01.html>. Acesso em: 27 jul. 2023.

resultado”, além disso, as condições de criação se desenrolam, também, “num momento histórico determinado e para uma classe social determinada” (MOURA, 1977, p. 59).

O recorte de classe é inevitável ao analisarmos essas fontes musicais, especialmente ao trabalharmos com as murgas, que são, desde sua essência, produtos feitos pelo povo e para o povo. As apresentações e os desfiles de carnaval, ao menos no Uruguai, tinham a característica popular, a maioria do público era composto pelas classes populares, pela classe trabalhadora. Da mesma forma, as próprias composições das murgas são baseadas nos acontecimentos do tempo presente, uma apresentação de 1988, por exemplo, vai refletir e falar sobre os acontecimentos de 1987, e assim por diante. Dessa forma, o artista/compositor, se insere como um agente comunicador, e o produto de seu trabalho – neste caso, as canções – se tornam produções que refletem sua realidade material. Também é interessante retomarmos alguns apontamos de Juan Pablo González, sobre a importância da performance e como esta se torna mais um “texto a ser decifrado na análise da canção popular” (González, 2016, p. 118). Segundo o autor, quando uma canção é gravada, ela é, de certa forma, “congelada no tempo”, mantendo as características e sentidos de um momento em específico. Ao levarmos em conta, também, a performance da mesma canção ao longo do tempo, conseguimos perceber nuances e mudanças que a gravação não nos permite; sobre isso é interessante relacionarmos com as performances das murgas que são, desde sua gênese, marcadas pelas apresentações e nem tanto pelas gravações (inclusive, muitas vezes, carecem de gravações de qualidade). O contato com o público, a recepção do povo em relação ao que está sendo entoado, o modo como os artistas se movimentam no palco e tocam os instrumentos, as cores e desenhos presentes nas maquiagens e figurino, etc. são traços bem marcantes de uma mensagem que se quer transmitir; esses fatores, portanto, fazem parte da comunicação intelectual do agente – intérprete, cantor, musicista – e refletem, também, a realidade material na qual a canção e o artista estão inseridos.

Em 1989, a despedida de Falta y Resto foi “*A las Madres*” (Despedida 89’, *Rascá la cáscara*, 1989, Orfeo)¹⁰⁵, dedicada à luta das Madres e sua busca incansável pelos filhos desaparecidos políticos; mesmo que a letra não fale diretamente sobre as crianças, acreditamos ser válida sua relação com este capítulo, tendo em vista que a vivência das mães dos desaparecidos políticos está diretamente relacionada com as mães que tiveram a experiência de se descobrirem também avós de crianças nascidas no cativeiro e/ou apropriadas pela repressão. Assim como a *Despedida del Gran Tuleque*, mencionada anteriormente, essa despedida

¹⁰⁵ Letra: Raúl Castro. Música: “Murmillos” de F. Aguilar y J. Patrón, “Vieja viola” de H. Correa/O. Frías y H. Correa, “Esa tristeza” de E. Mateo, “Pregonera” de J. Rótulo e A. De Angelis. Murga Falta y Resto – *Rascá la cáscara*, Orfeo, 1989.

também faz parte do disco “Haciendo Memoria”, produzido por Madres y Familiares uruguaios. A canção começa com o coro de murga, como de costume, que geralmente serve pra “apresentar” a temática da canção que será entoada na sequência; no decorrer, entra a melodia da canção com a instrumentação completa da murga. A letra não fala somente sobre as mães que tiveram seus filhos vítimas da ditadura, pelo contrário, é uma canção dedicada a todas as mães e são ressaltadas no decorrer da canção aspectos corriqueiros da relação materna, como o carinho, o afeto, a preocupação quando o filho chega tarde em casa, etc. Ao longo de toda *despedida*, os murguistas deixam explícito seu carinho com todas as mães: “*son sus hijos los murgueros / que les cantan al partir*”. Evidentemente, nos interessam mais as características que versam sobre o período da ditadura, por isso, destacaremos na sequência alguns trechos da canção que acreditamos serem pertinentes para nossa pesquisa¹⁰⁶.

A letra da canção é marcada pela força da luta das *madres*, característica que aparece em toda a canção e fica evidente já desde suas primeiras estrofes: “*Más fuerte que el viento / más valiente que la vida / la que fue concebida para ganar del dolor*”. Na sequência, começam as estrofes que falam mais diretamente da atuação das *madres* durante o período ditatorial: “*És esa que cuando el miedo paralisava / y a los que somos valiente hizo temblar / callada y humildemente no demonstraba / que era una banderada de libertad*”. Nessa mesma ideia, também são percebidas menções aos instrumentos do medo oriundos da aplicação do TDE, como o exílio e as prisões: “[...] *Y en aquel carta triste de mil exilios... Llenava de fuerza enorme para vivir [...] para este hijo que estuve en el calabozo por combatir*”. Neste trecho percebemos a mensagem que remete a uma mãe que recebe cartas do filho exilado e também da que visita o filho preso político. Na sequência também é perceptível que o letrista não fala apenas do Uruguai e sim de uma luta maior das *madres* latino-americanas, isso fica claro quando a poética da canção faz menção às *madres* argentinas e suas “rondas”, conhecidas por ocorrer todas as quintas-feiras na Praça de Maio em Buenos Aires: “*És la que todos los viernes, en estos años / mientras muchos olvidaban la realidad / levantaban en los carteles, rostros de nuestros hermanos / en una plaza llamada: la libertad*”. Finalizando essa sessão da música, os murguistas enfatizam a luta das mães, durante a ditadura e após essa; fazem menção à força daquelas diversas mulheres e sua persistente busca e esperança de ver seus filhos chegarem em casa sãos e salvos do horror vivenciado: “*La que no guarda en el pecho rancor ni odio / y aun espera, despierta, verlo llegar / la que con las mismas manos que acunaran, lo acarician /*

¹⁰⁶ Ressaltamos que as letras que são de fácil acesso e/ou transcrição são colocadas em sua totalidade, porém, algumas letras, como é o caso desta, são muito extensas e não estão disponíveis na internet, o que dificulta citá-la em sua totalidade.

llevando este pueblo en firmas / en busca de la verdad". Sobre isso podemos lembrar os diversos relatos de mães que, com seus filhos desaparecidos, não mudavam o endereço e não ousavam mexer em seus quartos e pertences, mantendo, depois de muitos anos, tudo intacto, com a esperança – muitas vezes, frustrada – de seus entes queridos regressarem à casa.

Finalizando a canção, a mensagem que o ouvinte pode apreender dela é a do carinho e afeto com as mães, como é exposto em um dos trechos finais da letra, essa *despedida* foi um presente de Falta y Resto para elas, uma homenagem e um reconhecimento de toda a luta e força empenhada por essas mulheres que jamais ousaram se calar e desistir, mesmo quando o contexto era totalmente desfavorável: “*Un cariño para vos, dulce mujer, valiente sos / por tu ganas de vivir, y de entregar el corazón [...] / Este grito de La Falta, es un regalo para vos [...] / Por tu valor*”¹⁰⁷. Por fim, com o mesmo propósito, os murguistas cantam que esta *despedida* é: “*un grito de estes murgueros para estas desconocidas / que son madres de la vida / como la Tota Quinteros*”. Nesta parte é mencionado o nome de Tota Quinteros, mãe de Elena Quinteros, militante e professora desaparecida, a qual é dedicada outra *despedida* de Falta y Resto, “*Alerta*”, abordada no último capítulo desta pesquisa. É perceptível o reconhecimento da luta travada por Tota Quinteros por esclarecer o paradeiro e de sua filha, ao mesmo tempo, essa menção, principalmente por iniciar com a conjunção “como”, representando um sentido de comparação, ou seja, ao mencionar a magnitude de Tota, a letra traz em suas entrelinhas a menção a todas as *madres* que, da mesma forma, lutaram em busca de seus filhos sequestrados e desaparecidos pelo terror de Estado. Para as informações contidas no encarte do disco “*Haciendo Memoria*”, Raúl Castro, compositor da letra, comenta:

En “*Alerta*”, la despedida de 1985, Falta y Resto contó la historia de la maestra Elena Quinteros. La increíble tarea de búsqueda desplegada por su madre, Tota Quinteros, es la responsable de esta otra despedida que unos años después le dedicara a “*Las Madres*”. Tota nos introdujo en la lucha de las Madres y Familiares de Desaparecidos, que aún hoy sensibiliza, conmueve y compromete. Que este Trabajo contribuya a esa búsqueda aún inconclusa. Un abrazo de esperanza (CASTRO, 2015).

Como foi por diversas vezes destacado nesta pesquisa, este é mais um exemplo de como a Música esteve associada aos diversos movimentos populares que tinham como consígnas a memória, a verdade e a justiça sobre o período ditatorial uruguaio. São os mais variados exemplos; as melodias, acordes e vozes mudam de acordo com cada artista e estilo musical, porém, através dos exemplos supracitados, buscamos evidenciar que a mensagem pode ser semelhante. E ainda, mais do que uma mensagem, muitos desses cantos podem ser

¹⁰⁷ Como tivemos que fazer o processo de audição e transcrição da letra, alguns trechos foram considerados indecifráveis e/ou foram suprimidos por selecionarmos as partes que melhor representavam a mensagem que gostaríamos de destacar. Mesmo processo também ocorreu com algumas das outras músicas trabalhadas nesta pesquisa, especialmente as que não tiveram sua letra citada na íntegra.

compreendidos como um “chamado” para a luta que estava sendo travada naquele momento, pois, mais do que relatar acontecimentos históricos, essas canções se somam à diversas outras iniciativas em torno da defesa dos direitos humanos e da verdade sobre os casos de pessoas desaparecidas, tanto sobre os adultos quanto sobre as crianças, como estamos podendo analisar neste capítulo em específico.

A última canção que gostaríamos de mencionar nesta sessão é “*Golpe bajo*” (Vengo, independente, 2013) da cantora Laura González Cabezudo. Diferente das outras canções citadas anteriormente, essa é a mais recente, sua compositora é mais jovem em relação aos outros compositores e é sobrinha de Carlos Cabezudo Pérez, uruguaio desaparecido em Buenos Aires em 1977. A composição nasce das próprias interrogações que surgiam no interior de Laura ao ir crescendo e se inteirando da história do tio desaparecido e dos crimes cometidos durante a ditadura. Sobre o processo de composição, a cantora destaca acontecimentos importantes do ano de 2013 e também o processo de criação individual da canção, que foi sensível e relativamente rápido:

Fueron dos hechos los que desencadenaron el nacimiento de esta canción: el traslado de la jueza Mariana Mota de la órbita penal a la civil (frenando de esa manera los expedientes que ella tenía entre manos a respecto a las causas de DDHH y desaparecidos, 13/2/13) y el fallo de la SCJ que hizo caer la ley interpretativa de la Ley de Caducidad (con las mismas consecuencias de enlentecimiento en las investigaciones, 22/2/13). El sábado siguiente empezó a gestarse la canción. El domingo me levanté temprano. Todos en mi casa dormían y estaba lloviendo. La lluvia hizo que redondeara la canción. El lunes la gravé y dos días después la subí a YouTube con imágenes (GONZÁLEZ, 2015).

Como mencionado na declaração de Laura, um dos fatos que deu origem ao processo de composição dessa canção foi a decisão da *Corte Suprema de Justicia de Uruguay* que acabou reavivando efeitos da chamada *Ley de Caducidad* (Lei 15.848/1986), que acabou colaborando com a impunidade para funcionário policiais e militares que haviam cometido crimes durante a ditadura. A Lei impossibilitou de diversas formas a investigações e punição dos crimes, entre eles, as circunstâncias e paradeiros das desapareições forçadas. A canção pode ser considerada, assim como algumas outras que citamos anteriormente, como um “clamor” frente aos acontecimentos traumáticos da ditadura, com uma melodia leve, apenas composta por voz e violão, Laura consegue transpor para a canção a indignação de alguém que faz parte do povo uruguaio e que lamenta e se coloca contra às medidas repressivas do Estado – o de ontem e o de hoje; da mesma forma, a cantora faz isso de maneira muito sensível, citando a luta das *madres*, os desaparecidos e as crianças. Ao fazer a analogia com a chuva, a canção se torna ainda mais especial, tendo em vista que a cantora consegue transpor a ideia material de “chover sobre”

alguma superfície para uma ideia figurativa de ainda “chover sobre” aquele passado que ainda não passou. A seguir destacamos a letra da canção em sua totalidade:

Llueve fuerte sobre la memoria / sobre quince años de historia / no se ve por la neblina / llueve en cada ruga de tu cara / en tu voz atragantada / muchos pasos para tras // Llueve sobre los asesinados / sobre lo que nunca fue explicado / llueve sobre sueños traicionados / cada golpe reeditado / tanta herida sin curar // Llueve sobre lo que les decirles a mis hijos si preguntan / llueve sobre la vergüenza // Llueve fuerte sobre el muro / llueve sobre tu futuro / echan tierra sobre la inocencia // Llueve en cada desaparecido / entierran lo sucedido // Llueve sobre el rostro de las madres / tanta lucha y se hace tarde / tanta meta sin llegar // Llueve un grito seco en mi garganta / llueve lodo / llueve rabia / llueve sobre la consciencia // Llueve en las mejillas de Mariana / la justicia maniatada / la mordaza una vez más // Las complicidades ignoradas / la basura que sigue tapada / te empujan sobre la hoguera mientras son muchos que esperan por justicia y por verdad // Llueve sobre Carlos, sobre Elena / sobre Vladimir y Macarena // Los discursos agujados / una luz que se ha apagado // Golpe bajo a la verdad // Llueve en cada desaparecido / entierran lo sucedido // Llueve sobre sueños traicionados / esa luz que se ha apagado / Golpe bajo a la verdad / Golpe bajo a la verdad / Golpe bajo a la verdad (González, *Vengo*, independente, 2013)¹⁰⁸.

Podemos iniciar apontando que o próprio título da música diz muito sobre sua mensagem, o “*golpe bajo*”, que no final da canção é revelado como um golpe à verdade, fala sobre como essas políticas de tentativa de apagamento da memória contribuem para a dificuldade da luta pela verdade e pela justiça dos crimes da ditadura; esse ponto, nitidamente influenciado pela recém – em 2013 – decisão judicial citada anteriormente. A compositora fala desde um contexto de negação do Estado uruguaio do passado traumático da ditadura e das sequelas originadas pelo mesmo. São destacáveis diversos pontos importantes na letra, como, por exemplo: a luta de *Madres y Familiares*, os desaparecidos (exemplificados nos nomes de Carlos, Elena, Vladimir, Macarena e Mariana), a impunidade e, em consonância, a dificuldade de explicar para as novas gerações o que de fato ocorreu naquele período. O trecho “*Llueve en las mejillas de Mariana*” faz menção ao caso de Mariana Zaffaroni, amplamente comentado anteriormente, e, ao mesmo tempo, à sua conhecida foto ainda bebê, que também está disponível nas páginas anteriores deste capítulo. Além de Mariana, sobre as crianças é destacado o nome de Macarena, que faz referência à Maria Macarena, neta do poeta argentino Juan Gelman, sequestrada no Uruguai no momento de seu nascimento. O nome “Carlos” citado na canção provavelmente faz referência ao tio desaparecido de Laura, Carlos Cabezudo Pérez; “Elena” é provável que faça referência à Elena Quinteros; sobre o nome “Vladimir”

¹⁰⁸ Transcrição da letra feita pela autora. O vídeo postado no canal de Laura González, que ela menciona na citação colocada anteriormente, com a música e imagens selecionadas pela compositora, está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=InxSvOMm5YE&ab_channel=LauraGonzalez. Acesso em: 30 jul. 2023.

mencionado na letra, não encontramos nenhuma referência específica, sendo que no Uruguai não há registro de pessoa desaparecida com esse nome, podemos inferir, entretanto, que faça menção ao jornalista brasileiro Vladimir Herzog, assassinado pela ditadura brasileira em 1975. No ano de 2013, quando foi feita a canção, o caso de Herzog tomou outra proporção: sua família, finalmente, recebeu um novo atestado de óbito, que atestava que ele havia sido assassinado em decorrência dos “maus-tratos” sofridos durante as sessões de tortura, o que desmentia, de vez, a versão infundada dos órgãos de repressão de que Herzog havia se suicidado.¹⁰⁹

A canção “*Golpe bajo*” é mais uma demonstração das canções que são militantes, muito longe do panfletarismo que às vezes acaba sendo apontado por algumas críticas, essas canções, assim como outras manifestações sociais-artísticas-culturais, se colocaram em prol da defesa dos direitos humanos. São canções onde seu compositor, conscientemente, assume uma luta em que já está inserido, são produtos que demonstram a preocupação dos artistas-intelectuais (que também são cidadãos-povo) sobre aquele passado da ditadura que, infelizmente, se demonstrou muito presente nas últimas décadas. “*Golpe Bajo*” foi composta em 2013, na letra, a cantora fala sobre “*quince años de historia*” que não são vistos “*por la neblina*”, fica clara a intenção de falar sobre como aqueles crimes ainda são “nebulosos” e como as medidas judiciais “retrógradas” atrasam e impossibilitam ações concretas contra a impunidade dos repressores, torturadores, sequestradores e assassinos envolvidos naqueles crimes de lesa-humanidade. Podemos perceber que essa canção, assim como as outras destacadas nesta pesquisa, são fruto, muitas vezes, do questionamento e descontentamento de seus compositores em relação às questões da realidade material na qual estavam inseridos; e ainda, são produtos específicos que demonstram a preocupação de lembrar e demarcar um passado recente que ainda possui suas consequências negativas concretas na sociedade. Além de lembrar, evidentemente, esses artistas, a partir de suas produções, se inserem em uma luta muito maior, que nesse caso tem como pano de fundo a questão da ditadura, mas que, de forma correlata, poderia ser a luta e resistência sobre qualquer tipo de sociedade de classes.

Retomamos aqui a importância do conceito de “*canción de propuesta*”, que, ao contrário da limitação que o conceito de “canção de protesto” traz consigo, reafirma o compromisso do intelectual-artista em propor mudanças concretas na realidade. Isso se enquadra, também, na ideia de Gramsci sobre as contradições e batalhas contra hegemônicas, onde, o povo coloca o

¹⁰⁹ Notícia da Globo: “Família de Vladimir Herzog recebe novo atestado de óbito” – 15/03/2013. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2013/03/familia-de-vladimir-herzog-recebe-novo-atestado-de-obito.html>. Acesso 30 jul. 2023.

fruto de seu trabalho – aqui, como exemplo, a arte – a favor da contestação ao poder hegemônico, a partir de uma identidade de classe bem demarcada. Afinado com essas ponderações, e sobre a questão da gênese da chamada “música política”, Ikeda colabora:

É visualizando as sociedades sob a ótica das suas contradições internas e externas, qual seja, no campo de uma “sociologia do conflito”, que podemos entender o uso da música no sentido político-ideológico. Comumente, nos agrupamentos humanos hierarquizados, tanto por parte dos setores hegemônicos quanto pelo lado daqueles que se lhes opõem, a música tem uso político. De um lado, como elemento de distinção e identidade classista, servindo aos processos de dominação ideológica, de outra, como contestação destas e/ou como motivação para ações que visam a transformação da sociedade e também como forma de identidade e resistência, ou, ainda, apenas para o desvelamento da realidade (IKEDA, 1988, p. 23).

Mesmo que algumas das canções que selecionamos para essa pesquisa tenham sido produzidas no período posterior ao da ditadura, percebemos que a temática ainda está vigente. Décadas do final legal da ditadura, os artistas sentem a necessidade de falar sobre as sequelas daquele período e de como ele ainda afeta o cotidiano do povo uruguaio. A luta por uma real democracia popular passa por resolver crimes em aberto daqueles anos onde o terror de Estado ditou as regras na sociedade uruguaia e, principalmente, punir os responsáveis por aqueles atos criminosos contra a população. As condições para esse tipo de composição mudaram de forma significativa, tendo em vista que artistas das décadas mais recentes – dos anos de 1990 para cá – não precisam mais falar nas entrelinhas e fugir da censura (mesmo que essa ainda se apresente em alguns casos pontuais nas “democracias” atuais). Também foram atualizados o *modus operandi* das gravações, o avanço da tecnologia possibilita, atualmente, que esse processo de produção seja feito em uma velocidade muito maior do que nas décadas anteriores, onde os artistas precisavam fazer malabarismos com os escassos equipamentos disponíveis. Por isso, mesmo que nosso recorte tempo esteja centrado no período ditatorial, compreendido até o ano de 1989, com a *Ley de Caducidad*, optamos por destacar canções mais recentes que versem sobre nossa temática, tendo em vista que elas demonstram a continuidade da luta inserida nas canções e atuações de seus compositores.

Assim, da mesma forma que no capítulo anterior, neste terceiro e último capítulo de nossa pesquisa o objetivo foi de analisar canções que versam sobre a temática das pessoas desaparecidas, neste último caso, mais especificamente, sobre as crianças apropriadas e/ou desaparecidas. Foi possível perceber nas canções, também, temas correlatos ao sequestro das crianças, como a luta contra a impunidade e o destaque da luta de *Madres y Familiares Uruguayos* e, simultaneamente, da luta de *Madres e Abuelas* argentinas. Nesse sentido, acreditamos ser importante conhecer essa forma específica de lutar contra o esquecimento e a

impunidade, através do canto, dos acordes, dos coros de murga. Essas iniciativas se somam a tantas outras que buscam denunciar e se colocar contra o passado traumático da ditadura que ainda repercute e não deixa com que a democracia seja real nesses países que vivenciaram o TDE, a aplicação da DSN e suas diversas variantes. A título de ilustração, para finalizar este capítulo, iremos demonstrar na sequência, uma tabela com as canções que foram analisadas e/ou citadas neste terceiro capítulo, com a intenção de melhor especificar detalhes técnicos das composições, como os artistas envolvidos, o recorte temporal, sua temática e a instrumentação utilizada.

FIGURA 7 - Tabela das canções analisadas ou citadas

Título	Compositores(as) e Interpretes	Tema ou mote	Desaparecidos	Instrumentação	Disco, gravadora e ano.
Angelitos	José Carbajal	Crianças desaparecidas	Amaral García, Andrea Hobbas, Fernando Hobbas, Analote Julien, Victoria Julien, Maria de las Mercedes Fernández (“la hija de Aída), Mariana Zaffaroni, Simón Riquelo.	Voz, piano, guitarra, gaita.	<i>Angelitos</i> , 1984, Orfeo.
Despedida del Gran Tuleque	Mauricio Rosencof, Jaime Roos.	Crianças desaparecidas, “ <i>nunca más</i> ”.		Voz, violão, contrabaixo, percussão, coro, coral – elenco de Teatro La Gaviota.	<i>Sur</i> , 1987, Orfeo.
El niño va con todos	Aníbal Sampayo	Orfandade, exílio, solidariedade.		Voz, violão	<i>Canto sin rejas</i> , independente, 1981.
Mariana	Raúl Castro, Falta y Resto.		Mariana Zaffaroni	Voz, violão, percussão, coro de murga.	Antologia, Bizarro, 1992.
<i>A las Madres – Despedida 89’</i>	Raúl Castro, Falta y Resto.	Luta de Madres e familiares, impunidade, Tota Quinteros.		Voz, violão, percussão, coro de murga. Músicas utilizadas na melodia: “Murmillos” de F. Aguilar y J. Patrón, “Vieja viola” de H. Correa/O. Frías y H. Correa, “Esa tristeza” de E. Mateo, “Pregonera” de J. Rótulo e A. De Angelis.	<i>Rascá la cáscara</i> , Orfeo, 1989.
Golpe Bajo	Laura González Cabezudo	Impunidade, <i>Ley de Caducidad</i> , luta dos familiares, crianças desaparecidas.	Mariana Zaffaroni, Maria Macarena Gelman.	Voz, violão.	<i>Vengo</i> , independente, 2013.

Fonte: Elaborada pela autora.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou demonstrar, entre seus principais objetivos, que as produções musicais também contribuíram para a luta coletiva em torno das questões de memória, verdade e justiça sobre o período ditatorial uruguaio. As músicas aqui mencionadas, serviram de exemplos para a análise de formas de denúncia sobre os crimes cometidos pela ditadura, principalmente no que se refere ao crime do desaparecimento de pessoas. Procuramos buscar, em nossas fontes, elementos que pudessem contribuir para pensarmos àquelas produções fonográficas alinhadas com a defesa dos direitos humanos e com a busca dos desaparecidos políticos no Uruguai. Para isso, além das fontes musicais propriamente ditas, também foram utilizados materiais da imprensa, como revistas culturais, e também documentos sobre a repressão no país, especialmente os informes recentes sobre as desapareições de pessoas.

Traçamos, ao longo do trabalho, um histórico sobre os principais acontecimentos político-sociais que foram cenário dos artistas e realidade inspiradora da maioria de suas composições. Os antecedentes do golpe, os mecanismos de repressão e violência que o Terrorismo de Estado assumiu durante a ditadura e as principais lutas e resistências de familiares e organizações de direitos humanos no período da “redemocratização” fazem parte desses eventos que consideramos importantes para nosso estudo. Assim como qualquer pesquisa que se propõe a analisar determinado contexto histórico com recorte temporal delimitado, acreditamos que existam ainda muitas lacunas que podem ser preenchidas por pesquisas futuras, até porque, felizmente, nas últimas décadas, trabalhos acadêmicos de História que utilizam a Música como fonte de análise estão aumentando consideravelmente. Como procuramos pontuar no decorrer da escrita, a Música é uma fonte profícua e pode ser utilizada para a análise de inúmeros temas em diversos contextos históricos, sendo assim, mesmo o tema da ditadura pode ainda ser abordado de outras formas, tendo o foco, por exemplo: no exílio, no movimento estudantil, no movimento negro, na luta dos/as trabalhadores/as, no protagonismo feminino, etc. Até porque, tanto no Uruguai como no restante dos países do Cone Sul, existem várias produções musicais que permitiriam essas e outras temáticas de abordagem; comprovando, assim, que a Música é um rico campo de análise a ser explorado por futuras historiadores/as que estiverem dispostos a se aventurar.

Assim como vimos, através do estudo de importantes autores para nossa pesquisa, não é necessário que o pesquisador seja especialista nos símbolos musicais para trabalhar com canções como fontes, até porque isso dificultaria consideravelmente qualquer análise. Porém, é importante que, no momento em que nos dispusermos a tal análise, levemos em conta a

necessidade de ver a fonte musical em seu conjunto de temas, fatores e contextos que a rodeiam, para dessa forma termos uma análise mais aprofundada e não somente baseada no destaque de seu texto poético. Tentamos, na medida do possível, destacar elementos que também fazem parte das canções, como, por exemplo: realidade social e política, identidade cultural e política dos compositores, fatores externos como o exílio, a censura e as diversas medidas repressivas, atuações dos artistas para além de suas produções como a aproximação com os familiares das vítimas, entre outros. As melodias que acompanham as canções foram mencionadas e analisadas dentro de nossas possibilidades, na medida em que vimos que algumas também “falavam” sobre o tema ou mote da canção. Entendemos que outras, pelo contrário, precisariam de maior aprofundamento e formação musical para uma análise completa.

No primeiro capítulo de nossa pesquisa, procuramos abordar de forma geral, os mecanismos de aplicação do Terrorismo de Estado na sociedade uruguaia. A partir disso, foi possível evidenciar que, antes mesmo do golpe de Estado de junho de 1973, a violência sobre a sociedade foi sendo gestada pelas Forças Armadas e seus apoiadores civis. Governos anteriores à ditadura, como o de Pacheco Areco, período conhecido como “*Pachecato*”, se demonstrou como prelúdio do que seria a repressão ditatorial que se estabeleceu no país poucos anos depois. De forma simultânea, também pontuamos como foi a perseguição e censura aos músicos, através de mecanismos específicos que a ditadura utilizou com a finalidade de reprimir e silenciar os momentos artísticos. Órgãos oficiais, como a DINARP, tiveram um papel central nessa esfera, pois, além de censurar músicas que eram consideradas “perigosas” aos interesses da ditadura, incentivava a reprodução de outras que corroboravam para uma imagem distorcida da realidade. De forma dialética, nos propusemos a demonstrar que diante daquele cenário de violência e repressão, diversos artistas resistiram e, através do seu canto, demonstraram uma outra forma de lutar contra a ditadura. Diversos músicos, no exílio ou no Uruguai, continuaram produzindo e denunciando em suas canções os crimes que estavam acontecendo em seu país.

Nos preocupamos em tentar traçar um breve panorama sobre a cena musical uruguaia daqueles anos – desde meados da década de 1960 até o final da década de 1980 – procuramos destacar os principais artistas, bandas e estilos musicais que estavam atuando no país naquele momento, tendo em vista que, evidentemente, devem ainda ter faltado muitos outros a serem destacados. Na medida em que nos propomos a analisar algumas canções produzidas durante e/ou sobre a ditadura, acreditamos que seja necessário olharmos para o “todo” musical daquele momento, pois isso também auxiliou em nossa análise. Conhecer as sonoridades presentes em cada década, ter contato com produções de artistas que muitas vezes não são tão conhecidos – motivo que muitas vezes tem relação direta com a censura da ditadura – nos ajuda a

compreender o movimento da cena musical uruguaia e, desse modo, corrobora com a análise das fontes utilizadas. Da mesma forma, as revistas de ampla circulação daquele momento como as revistas sobre música Canto Popular e Nueva Viola, que, por mais que não tenham sido utilizadas tão detidamente em nosso trabalho, nos ajudou a delimitar uma abordagem que fosse compatível com o contexto político-cultural durante a ditadura. Há diversas bibliografias que nos auxiliaram que, infelizmente, não couberam no desenrolar da pesquisa, porém, foram de grande ajuda para a escrita da mesma, como, por exemplo: entrevistas com os artistas, materiais audiovisuais, fotografias da época, dados sobre os discos, dados sobre os equipamentos e instrumentos disponíveis para gravações, divulgações de festivais e shows, etc.

No primeiro capítulo também foi nosso objetivo traçar um histórico sobre as desapareições forçadas, procurando demonstrar que esse método repressivo não foi uma invenção uruguaia ou latino-americana, pelo contrário, ele já havia sido utilizado em diversas situações da História Contemporânea do Ocidente, principalmente em regimes que eram pautados, também, pelo terror de Estado, como é o caso do Nazismo, Fascismo e Franquismo, além de aparecer como medida repressiva de países imperialistas nos continentes africano e asiático no início do século XX. No que tange às ditaduras, vimos que as desapareições de pessoas estavam ancoradas nas diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, que, em muitos casos, percebia como “solução” a desapareição física das pessoas que eram consideradas “inimigas internas”. Dessa forma, é possível percebermos que esta prática terrorista não fazia parte de ações isoladas ou “excessos de poder” – como algumas teorias negacionistas insistiam em afirmar – pelo contrário, ela foi planejada minuciosamente e aplicada de forma organizada, contando com o apoio e colaboração de diversos setores da sociedade, civil e militar. Ainda na primeira parte de nossa pesquisa, buscamos abordar, de maneira geral, outras formas repressivas que a ditadura assumiu, como o exílio. Sobre o exílio, procuramos buscar elementos que nos fizesse compreender principalmente o exílio – e *desexílio* – dos músicos uruguaiaos; como foram suas vivências e formas de organização política fora do país, além das dificuldades – individuais e coletivas – até o momento do esperado retorno ao Uruguai.

Foi possível perceber que o exílio foi um importante fator para a compreensão da ditadura uruguaia; por mais que não fosse o tema central de nossa pesquisa, até por isso não foi possível abordá-lo com maior aprofundamento, o exílio fez parte da vivência de muitos cidadãos uruguaiaos, inclusive da comunidade de artistas analisados aqui. O Uruguai de antes da ditadura, considerado uma “Suíça da América”, que já tinha histórico de receber pessoas de diversas partes do mundo, durante a ditadura passa a expulsar seus cidadãos. Percebemos, entretanto, que a modalidade migratória já estava em curso antes de 1973 por diversos fatores,

entre eles pela dificuldade econômica, fazendo com que as pessoas fossem obrigadas a tentar a vida em outros países. Porém, é durante a ditadura, especialmente a partir da década de 1970, que vemos o maior deslocamento de uruguaios para o exílio político. Buscamos demonstrar que, apesar das inúmeras dificuldades que o exílio apresentou, os uruguaios exilados não deixaram de denunciar à ditadura em seu país desde fora; é o caso de alguns dos músicos que abordamos em nossa pesquisa, que, já que estavam proibidos no Uruguai, passaram a compor e trabalhar em outros países, inclusive denunciando os crimes que sabiam que estavam ocorrendo no Uruguai, como no caso das desapareções.

O segundo capítulo dessa dissertação, foi dedicado ao estudo mais aprofundado da temática dos desaparecidos políticos no Uruguai, com isso, uma de nossas principais intenções foi procurar explicar elementos gerais da prática repressiva e sua atuação naquele país para que, posteriormente, fossem analisadas as músicas que versavam sobre o tema. Procuramos abordar o funcionamento do esquema repressivo do sequestro seguido de desaparecimento e, conseqüentemente, a continuidade desse crime. Vimos que, apesar de estar inserida nas diversas modalidades repressivas que o TDE assumiu, a desapareção forçada seguiu uma lógica própria e específica, isso fez com que, por exemplo, se tornasse um crime contínuo, tanto para a vítima quanto para seus familiares; o processo do luto das famílias de uma pessoa desaparecida é um dos principais exemplos e, através dele, nos propusemos a demonstrar essa particularidade da dor da perda de um ente querido que simplesmente “sumia” e nunca mais regressava. Ao estudarmos a temática das desapareções, também nos atentamos para o fato de que é impossível abordá-la sem falarmos da impunidade e de como ela fez ser possível sequestrar e desaparecer tantas pessoas naquele período. A certeza da impunidade que os torturadores e sequestrados possuíam foi um fator talvez decisivo para que essa prática repressiva tomasse uma proporção tão grande nos países do Cone Sul. Sobre isso, a luta de *Madres y Familiares*, além de diversas organizações de direitos humanos, foi e é essencial, porque buscam a verdade sobre os casos de desapareção forçada; procuram respostas para perguntas que, na teoria, são simples: “como?”, “onde?”, “quando?”, “por quê?”, mas que as décadas transcorridas demonstraram sua complexidade.

Ainda no segundo capítulo, procuramos demonstrar os casos de uruguaios e uruguaias desaparecidas pela ditadura. Tendo em vista a limitação de tamanho de nossa pesquisa, não foi possível abordar todos os casos, porém, procuramos selecionar alguns exemplos que pudessem elucidar o funcionamento daquelas ações. Também nos preocupamos em citar casos em que as vítimas fossem, posteriormente, abordadas em nossas fontes fonográficas, com a intenção de que o/a leitor/a tivesse conhecimento dos mesmos no momento em que fossemos analisar as

canções. Foram os casos, por exemplo, de Elena Quinteros e Julio Castro. O final do segundo capítulo foi construído com base na análise das canções selecionadas sobre os desaparecidos políticos, além disso, foram citadas canções que consideramos dignas de menção, mesmo que não tenham sido analisadas de maneira mais aprofundada. A tabela apresentada no final do segundo e terceiro capítulo procurou demonstrar de maneira mais esquematizada os dados centrais de cada canção analisada e/ou mencionada, como seus compositores e intérpretes, a instrumentalização utilizada, temas principais, as pessoas desaparecidas citadas, o ano de lançamento, o disco e gravadora, etc.

No terceiro capítulo centralizamos nossa análise na temática das crianças apropriadas e desaparecidas da ditadura uruguaia, como vimos, a maioria delas sequestradas fora do país, principalmente na Argentina. Assim como o tema das pessoas adultas desaparecidas, o desaparecimento das crianças foi e é grande motivo de luta dos familiares e das principais organizações de defesa dos direitos humanos no país. O crime do desaparecimento, por se enquadrar em um crime de lesa-humanidade e não prescrever, ou seja, pode ser julgado em qualquer momento, independente da data em que tenha sido cometido, configura ainda hoje como uma grande problemática quando abordamos os períodos ditatoriais no Cone Sul, especialmente por esses crimes não terem sido esclarecidos, mesmo décadas depois. As crianças, roubadas de suas famílias biológicas e escondidas de sua identidade, foram mantidas sequestradas por grande período – algumas mais, outras menos – evidenciando um evento traumático, tanto para elas quanto para suas famílias que as buscavam incansavelmente. Neste capítulo nos ocupamos de demonstrar como funcionava o chamado “botim de guerra” e como se deu o sequestro das crianças e jovens naquele contexto. Além disso, foram abordados temas paralelos como a violência que irradiava sobre elas a partir da violência sobre seus pais e a vivência obrigatória do exílio, por exemplo. Uma de nossas principais intenções foi demonstrar que essa modalidade de violência contra as crianças não foi pontual do Uruguai e sim representou uma continuidade de regimes de extrema direita que utilizaram do Terrorismo de Estado durante a História Contemporânea ocidental. Além disso, ressaltamos para a importância de percebermos esses crimes ancorados na aplicação das diretrizes da Doutrina de Segurança Nacional, para fim de termos uma análise aprofundada e não os encarar como crimes pontuais ou “excessos de poder”.

Ao abordarmos a questão das crianças desaparecidas, é impossível não levarmos em conta a centralidade da luta dos familiares das vítimas, neste caso em especial a organização *Madres y Familiares* que, com o apoio de outros movimentos, buscam até hoje reconstruir histórias pessoais e coletivas que foram roubadas durante a ditadura. Como percebemos no

decorrer da análise de nossas fontes, várias canções abordam a temática das crianças desaparecidas através da luta dos familiares, especialmente da luta das *madres* – tanto uruguaias quanto argentinas – e a sua importância para o conhecimento e conscientização do tema. Por isso, também foi nossa preocupação durante a escrita do terceiro capítulo, ressaltar a luta dos familiares e sua busca pela identidade, essa palavra tão cheia de significado que, durante a ditadura, sofreu a tentativa de esvaziamento por parte dos propagadores do terror. Para uma melhor análise do tema das crianças desaparecidas, também nos ocupamos de demonstrar, especificamente, caso a caso das crianças uruguaias; através das informações disponíveis, destacamos seus nomes, suas famílias biológicas, as circunstâncias de seus sequestros, as violências e sequelas vivenciadas. Além disso, quando disponível, também citamos depoimentos dessas crianças atualmente, em um contexto onde já são adultos e conhecem sua verdadeira identidade biológica e, muitas delas, se juntaram à luta por memória, verdade e justiça, mantendo viva a chama da luta e da esperança que, décadas atrás, mesmo naquele contexto desmobilizador, foi acesa por suas famílias.

Foi possível perceber que as canções que expressam o tema das crianças desaparecidas, embora em menor número se compararmos à temática dos desaparecidos de forma geral – do segundo capítulo – também foram constantes e são até hoje compostas e cantadas. Alguns casos, como o de Mariana Zaffaroni, por exemplo, mobilizaram a sociedade uruguia e argentina em torno da denúncia, dos pedidos de esclarecimento e justiça. A sociedade, assim como os músicos, acompanhou a dor da avó da criança e se somaram na luta dos familiares. Os “*ojos de Mariana*” inspiraram canções, coros de murga e melodias sinceras e solidárias em torno da busca dela e de tantas outras crianças roubadas naquele período. Foi o caso, entre outros, da murga Falta y Resto, que compôs uma canção especialmente à Mariana. Da mesma forma, no caso de Simon Riquelo, percebemos a atuação das *llamadas* de candombe que soaram pelas ruas de Montevideu chamando por Simon na iniciativa “*Simón Sí?*”, em apoio à busca de sua mãe, Sara Mendez, que teve seu filho arrancado de seus braços quando ele era apenas um recém-nascido. Esses exemplos serviram para que pudéssemos perceber que diversos artistas se somaram à luta de *Madres y Familiares* na busca dos desaparecidos políticos da ditadura. Temos em vista que devem existir também diversas iniciativas semelhantes que, por ainda desconhecermos, não tenham sido mencionadas nesta pesquisa, ficando à cargo de pesquisas futuras sobre a temática, que é rica e repleta de nuances a serem exploradas.

A abordagem das canções que falam sobre a temática dos desaparecidos é central em nossa pesquisa, entre nossos principais objetivos estava o de demonstrar que essas canções selecionadas também fizeram parte do amplo universo de denúncia, militância e solidariedade

que se estabeleceu no Uruguai e no exílio. Como foi demonstrado desde nossas primeiras páginas, nossa intenção era fazer a análise das canções ancorada em alguns pressupostos analíticos básicos como, por exemplo, relacioná-las ao seu contexto histórico, compreender seu tema central, conhecer a história e a inspiração dos compositores, entender sua instrumentalização e entonação vocal, perceber a agência dos músicos naquele contexto, procurar elementos que demonstrassem a centralidade dos desaparecimentos nas canções, buscar por nomes de pessoas desaparecidas nas letras, entre outros. Tentamos, na medida do possível, responder a maioria desses questionamentos durante nossa análise, outros, de teor mais técnico, procuramos demonstrar nas tabelas presentes no fechamento de cada um dos capítulos, para fins de ilustrar de uma melhor forma nossa abordagem.

A partir do arcabouço teórico disponível, centralizamos nossa pesquisa nas fontes musicais, pensadas aqui como uma das várias formas de denúncia e resistência utilizadas durante as ditaduras no Cone Sul. Pesquisas, desde décadas atrás até os anos mais recentes, nos auxiliaram a pensar a Música como uma profícua fonte de análise para nossa temática. Conceitos como o de “canção militante” (Garcia, 2020), “canção política” (Moura, 1977), “intelectual artista” (Aguiar, 2010), “cultura comum” (Williams, 2015), “canto popular” (Aharonián, 2007; Nazabay, 2013), entre outros, foram essenciais para nosso estudo, principalmente no que se refere ao entendimento das canções analisadas alinhadas com seu contexto e, logo, com as condições materiais que possibilitaram sua produção e/ou difusão. Embora tenhamos que prestar atenção no contexto em qualquer hipótese analisada, temos em vista que as produções feitas durante períodos ditatoriais merecem tratamento especial pois, entre outros motivos, ao longo da pesquisa foi possível perceber o quão difícil era o processo de composição e difusão de canções que denunciavam os crimes da ditadura; medidas aplicadas a partir do TDE, como a censura e a perseguição aos “inimigos internos”, fizeram com que os artistas tivessem inúmeras dificuldades para trabalhar, tendo que, muitas vezes, arriscar seu trabalho e sua vida para dizer o que acreditavam ser necessário naquele momento.

Medidas específicas da aplicação do TDE como a “cultura do medo” e a perseguição aos “inimigos internos” foram cruciais para a repressão à esfera artística. A censura e, simultaneamente, a autocensura, fizeram com que os músicos vivessem em um ambiente hostil de controle sobre qualquer atitude que pudessem ter. Muitas vezes, somente no exílio que puderam dizer o que realmente precisavam e/ou queriam, tendo em vista que muitos deles tiveram toda sua obra censurada no Uruguai. É o caso, entre outros, de Alfredo Zitarrosa que, como vimos, teve sua obra destruída pelos agentes da repressão, sob decreto oficial. Essa medida foi comum em outros países, como Argentina e Brasil, nesse último, por exemplo,

através de ordem do DOPS, diversos discos de cantores populares foram apreendidos e destruídos¹¹⁰. O mesmo ocorria com livros: regimes terroristas como o da Alemanha Nazista queimavam livros tidos como “subversivos”, prática que se espalhou anos depois durante as ditaduras do Cone Sul que, mesmo não queimando, faziam a apreensão de livros tidos como “perigosos” à Segurança Nacional. As ditaduras se preocuparam em atingir as manifestações culturais de diversas formas, a cultura popular era tida como uma inimiga a ser eliminada pois ela, aos olhos da ditadura, era perigosa pois manifestava anseios da população, alimentava, de certa forma, a crença em um mundo melhor.

A “cultura comum”, como vimos, tinha, de fato, o poder da mobilização, mesmo encarcerada e censurada, diversas vezes se mostrou viva e resistiu aos diversos ataques sofridos. O canto popular uruguaio se insere nessa lógica. Hoje, através de nossos estudos sobre aquele passado, podemos nos perguntar quantas vezes as pessoas que vivenciaram a ditadura sorriram discretamente ou trocaram olhares tímidos quando ouviram uma melodia, um acorde, a voz de um cantor que estava proibido? Quantas pessoas se arriscaram levando fitas cassetes escondidas em seus pertences para o exílio? Quantos sons acalentavam os corações dos exilados fazendo com que eles se sentissem mais próximos de casa? Muitas vezes, nosso olhar técnico de pesquisadores/as não nos permite pensar sobre esses momentos carregados de sentimentos e subjetividades, porém, é importante que os tenhamos em vista ao analisarmos nossas fontes, para fins de humanizar essas histórias cada vez mais. Ao trabalhar com músicas, percebemos que mesmo que não possamos perder de vista o “todo” contextual, precisamos prestar atenção nas subjetividades presentes naquelas produções. Os sentimentos, as angústias e desabafos que muitas vezes serviram de inspiração para que os artistas escrevessem sobre aqueles temas também são relevantes. Ora, se pensarmos que só nessa pesquisa conseguimos citar mais de vinte canções sobre a temática das pessoas desaparecidas da ditadura é porque esse assunto era presente na sociedade, ele estava em pauta, ele angustiava a população. O mesmo ocorre com diversos outros temas da mesma época que também aparecem no cancionário popular. Se temos em vista que as canções podem ser “fragmentos de realidade” e que seus compositores são agentes ativos, precisamos ter em vista que esses temas eram parte fundamental da realidade material daqueles artistas, faziam parte de seu cotidiano. Da mesma forma, percebemos que

¹¹⁰ Sob um contexto diferente, mas que consideramos digno de menção, foi o ocorrido em Chicago (EUA) em 1979, que ficou conhecido como “*Disco Demolition Night*”. Em uma demonstração de repúdio à Disco Music, em ascensão naquele momento, mais de 50 mil pessoas queimaram e depredaram discos do estilo musical em um estádio de beisebol. O ato, alimentado por um discurso de ódio e segregação, deixou diversos feridos. Mais do que se colocar contra a música Disco, essa violência provava, também, o comportamento racista, homofóbico e machista daquelas pessoas, tendo em vista que a maioria do público da Disco Music eram mulheres, negros e comunidade LGBT.

essas inquietações continuaram mesmo depois de tantas décadas, o que demonstra que a sociedade uruguaia ainda está em dívida com seu passado, ainda sente a necessidade de falar sobre o tema e cobrar os responsáveis.

Assim, percebemos a agência dos músicos, que, mesmo em um contexto que visava a desesperança e a desmobilização, sentiram a necessidade de intervir conscientemente na realidade – para fins de transformá-la – e não se calaram. Ao contrário, utilizavam sua arte para manifestar descontentamento com as arbitrariedades cometidas pela ditadura, inclusive denunciando o caso das desapareções de pessoas. Por isso, também, que Coriún Aharonián destacou que o canto popular uruguaio era tido como perigoso para os dirigentes da ditadura, até porque ele manifestava, mesmo censurado, os anseios da sociedade e, assim, sustentava a esperança em dias melhores. Raúl Castro começa a despedida de 1985, denominada “Alerta”, com o seguinte questionamento: *“Y hoy en la despedida, que cantará La Falta, preguntaran algunos. Ahora, supostamente, ya no caben sus cantos de denuncia [...] Quizás algunos piensan que esta murga renuncia. Alerta!”*. Como foi destacada antes esta despedida, retomamos aquela ideia de que muitos artistas mais comprometidos com as causas políticas-sociais possuíam o entendimento de que não era porque os ditadores haviam saído do poder que a luta deveria parar, que a sociedade deveria esquecer e perdoar todos os crimes cometidos, seguir suas vidas “como se nada”. Longe disso, a sociedade civil organizada, os familiares, os filhos e netos, os cantores do povo, continuaram erguendo a voz quando necessário, denunciando e cobrando respostas e justiça para os crimes cometidos. Continuaram e continuam buscando a verdade sobre os desaparecidos políticos, sobre as crianças roubadas. Uma das questões que transpassou toda nossa pesquisa, e acreditamos que todas as outras que estudam temas semelhantes, é que abordamos aqui crimes que não passam, lutos que não terminam e passados que, infelizmente, ainda se fazem presentes. Se há pessoas ainda desaparecidas, se ainda há crianças que, hoje adultos, desconhecem sua família e sua identidade, se há repressores e torturadores livres impunes, também há a necessidade da luta se fazer presente.

Maria Amélia Teles certa vez disse que “não se consolida uma democracia com cadáveres insepultos, e nós temos muitos”¹¹¹. Aí reside a necessidade de a luta também continuar. O perdão e o esquecimento jamais estarão afinados com os crimes de lesa-humanidade cometidos na ditadura. Assim como uma música que a gente nunca mais esquece, porque ouviu e cantou por muitas vezes, existem coisas que devemos (mesmo que nos canse) repetir por inúmeras vezes mais, já que mesmo depois de tantas décadas a impressão é que não

¹¹¹ Depoimento de Maria Amélia Teles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=zQ6EmZsBAIc&ab_channel=defroots. Acesso em: 20 set. 2023.

estamos sendo ouvidos de fato. A luta dos familiares não pertence somente a eles, há, enquanto sociedade, o dever de manter viva a chama acesa lá atrás. O trabalho é longo e difícil, é necessário, desde os lugares de atuação de cada um e cada uma trilhar um caminho para uma sociedade mais justa, uma sociedade onde não haja crimes impunes do passado que inspirem a violência do Estado e a impunidade hoje. As ditaduras, no plural, pois aqui falamos de diversos países que sofreram de forma semelhante, deixaram marcas profundas em nossa sociedade. Por isso, assim como uma melodia que quando escutamos falamos que “não sai da cabeça” precisamos entoar versos sinceros e solidários que visem contribuir para a construção de uma sociedade livre do Terror de Estado e suas variáveis. Por memória, verdade e justiça. E *nunca más* (mais).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, José Fabiano Gregory Cardozo de. *Yo vengo a cantar por aquellos que cayeron: Poesia política, engajamento e resistência na música popular uruguaia – o cancionero de Daniel Viglietti (1967-1973)*. Dissertação (Mestrado em História). PPGHistória/UFRGS. Porto Alegre, 2010.

AHARONIÁN, Coriún. *Músicas populares del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República, 2007.

ALFARO, Milita. *Jaime Roos – El Montevideano*. Montevideo: Planeta, 2017.

BAUMGARTNER, José Luis; DURAN, Jorge Matos; Mazzeo, Mario (org). *Desaparecidos - informe especial*. Montevideú: CEDAL, 1986.

BENEDETTI, Mario. *Daniel Viglietti: desalambrando*. Buenos Aires: Seix Barral, 2007.

BRECCIA, Raúl Castro. *Tintabrava: El hombre que quería hacer cantar al mundo*. Montevideú: Sudamericana, 2019.

CAILLET, Carlos; BALDUVINO, Annabella. *Nomeolvides*. Montevideo: Aquelarre, 2001.

COMBLIN, Joseph. *A ideologia da Segurança Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CORES, Hugo. *El 68 Uruguayo. Los antecedentes. Los hechos. Los debates*. Montevideo: Banda Oriental, 1997.

DUTRÉNIT, Silvia Bielous. *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Trilce, 2006.

FERNÁNDEZ, Jorge C. *Anclaos en Brasil: a presença argentina no Rio Grande do Sul (1966–1989)*. Tese de doutorado (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

FIALHO, A. Veiga. *Uruguai: um campo de concentração?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FORLÁN, Raúl Lamarque; MIGLIÓNICO, Jorge. *Zitarrosa: La memoria profunda*. Montevideo: La República, 1989.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock n' Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GARCIA, Tânia da Costa. *Do folclore à militância: a canção latino-americana no século XX*. São Paulo: Letra e Voz, 2021.

GOMES, Caio de Souza. *Quando um muro separa, uma ponte une: conexões transnacionais na canção engajada na América Latina (anos 1960/70)*. São Paulo: Alameda, 2015.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões. São Paulo: Letra & Voz, 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Pensando a música a partir da América Latina: problemas e questões. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GRAMSCI, Antonio. Los Intelectuales y la Organización de la Cultura. In: Cultura y Literatura, 2. ed. Barcelona, Espanha: Península, 1968.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. El Gaucho sin Pátria: A Canção Anarquista na Argentina. In: Revista Anos 90. Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS. N. 15. Porto Alegre, 2001/2002.

_____. A Identidade Antifascista no Cancioneiro da Guerra Civil Espanhola. Tese de Doutorado em História. PPG-HISTÓRIA/UFRGS. Porto Alegre, 2004.

HOBBSAWM, Eric. História Social do Jazz. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

_____. Sobre História. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. O Presente como História: Escrever a História de seu próprio tempo. CEBRAP: Novos Estudos, N 43, nov. 1995.

KERBER, Alessander. Representações da identidade nacional argentina em Carlos Gardel. In: APG, São Paulo, Vol. 13, n. 33. Maio 2007.

INASTROZA, Patricia Días. “Yo no canto por cantar”: Cantares de resistencia en el Cono Sur. Brasil, Uruguay, Chile y Argentina. 1964-1989. Santiago: Memoriarte, 2016.

LANGGUTH, A.J. A face oculta do terror. São Paulo: Círculo do Livro, 1978.

LASTRA, María Soledad. Volver del exilio. Historia comparada de las políticas de recepción en las posdictaduras de la Argentina y Uruguay (1983-1989). Universidad Nacional de La Plata, 2016.

LESSA, Francesca; FRIED, Gabriela (org.). Luchas contra la impunidad. Uruguay 1985-2011. Trilce: Montevideo, 2011.

MARCHESI, Aldo. El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario. Montevideo: Trilce, 2001.

MARIANO, Nilson. As garras do Condor. Como as ditaduras militares da Argentina, do Chile, do Uruguai, do Brasil, da Bolívia e do Paraguai se associaram para eliminar adversários políticos. Petrópolis: Vozes, 2003.

MARKARIAN, Vania. Idos y recién llegados: la izquierda uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos. México: La Vasija, 2006.

MOSQUERA, Sonia. *Huellas de las dictaduras en el Cono Sur: construcción de identidad/es en hijos de uruguayos apropiados y posteriormente localizados*. Dissertação de Mestrado – Psicología Social. Universidad de la República, Montevideo, 2014.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MOURA, José Barata. *Estética da Canção Política*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História Cultural da Música Popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAZABAY, Hamid. *Canto Popular: Historia y referentes*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2013.

PADRÓS, Enrique. Os desafios na produção do conhecimento histórico sob a perspectiva do Tempo Presente. *Anos 90, Porto Alegre*, v.11, n. 19-20, jan. /dez. 2004, p. 205.

_____. (org.). *As Ditaduras de Segurança Nacional: Brasil e Cone Sul*. Porto Alegre: CORAG, 2006.

_____. *Como el Uruguay no hay... Terror de Estado e Segurança Nacional Uruguai (1968-1985): do Pachecato à Ditadura Civil-Militar*. Tese (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2005.

_____. *História do tempo presente, ditaduras de segurança nacional e arquivos repressivos*. *Revista Tempo e Argumento, Florianópolis*, v. 1, n. 1, p. 30-45, jan./jun. 2009.

PARANHOS, Adalberto. *Os Desafinados: Sambas e Bambas no “Estado Novo”*. Tese de Doutorado em História, PUC/SP, São Paulo, 2005. PINSKI, Carla Bassanezi (org). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2011.

PERELLI, Carina; RIAL, Juan. *De Mitos y Memorias Políticas: La represión, el miedo y después...* Montevideo: Banda Oriental, 1986.

PINSK, Carla. *Nazismo, gênero e as crianças da “raça superior”*. *Revista Estudos Feministas*. vol.26 no.2. Florianópolis: 2018.

PORRINI, Rodolfo, *Historia del Movimiento Sindical en Uruguay en el siglo XX (1905-1973)*, Guía Didáctica, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación/ CSE/Instituto Cuesta-Duarte, 2008.

RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. *Capítulos sobre a História do século XX*. Tese (Doutorado em História) PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2013.

RICO, Álvaro. *Cómo nos domina la clase gobernante. Orden político y obediencia social em la democracia posdictadura*. Uruguay (1985-2005). Montevideo: Trilce, 2005.

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

ROLLEMBERG, Denise. Memórias no exílio, memórias do exílio. In: FERREIRA, Jorge; AARÃO REIS, Daniel (Orgs.). *As Esquerdas no Brasil. Revolução e democracia (1964...)*. Vol. 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Exílio: entre raízes e radares*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

ROSENCOF, Maurício; HUIDOBRO, Eleutério Fernández. *Memórias do Calabouço*. São Paulo: Rua do Sabão, 2020.

SANTELICES, Marisol; DINAMARCA, Hernán. *¿Donde están? La historia de los niños uruguayos desaparecidos*. Montevideo: La República, 1989.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Não há revolução sem canções”: utopia revolucionária na Nova Canção Chilena, 1966-1973. São Paulo: Alameda, 2015.

SILVA, Alberto. *Para no olvidar el golpe de estado cívico-militar de hace 30 años - Para muestra basta un botón de la A a la Z*. Montevideo: La Rueda de Amargueando, 2003.

SILVA, Alberto. *Perdidos en el bosque*. Montevideo: Familiares de Detenidos Desaparecidos. 1989.

SILVA, Alberto. 1973 - junio - 2003. *Para no olvidar el golpe de estado cívico-militar de hace 30 años - Para muestra basta un botón de la A a la Z*. Montevideo: La Rueda de Amargueando, 2003.

SILVA, Hélio. *Desaparecidos, criação da ditadura militar de 64*. In: CABRAL, Reinaldo; LAPA, Ronaldo (Org.). *Desaparecidos Políticos. Prisões, seqüestros, assassinatos*. Rio de Janeiro: Opção, 1979.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem: trajetória social e intelectual de Mano Brown*. Tese (Doutorado em Sociologia) PPG-Sociologia/UNICAMP. Campinas, 2012.

SILVEIRA, Zuleide S. *Conceito de Cultura e concepção materialista da História: um debate sobre os estudos culturais*. In: *Revista História e Luta de Classes: Cultura e Projeto Social*. Ano 10 – Edição nº 18, setembro de 2014.

SIMÕES, Sílvia. *Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva: o cancionero de Víctor Jara e o golpe civil-militar no Chile*. Porto Alegre: Dissertação (Mestrado em História). PPG-História/UFRGS, Porto Alegre, 2011.

SOSNOWSKI, Saul (org). *Represión, Exilio y Democracia: la cultura uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1987.

STACCONE, Giuseppe. *Gramsci: 100 anos. Revolução e Política*. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

TATIT, Luiz. *Ilusão enunciativa na canção*. *Per Musi*, Belo Horizonte, nº 29, 2014.

UDELAR. Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985). Montevideo: Udelar, 2008. Uruguay Nunca Más. Informe Sobre la Violación a los Derechos Humanos (1972-1985). Montevideo: SERPAJ, 1989.

VILLAÇA, Mariana. Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba, 1967-1972). 1. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2004.

_____. Propostas metodológicas para a abordagem da canção popular como documento histórico. Anais do Simpósio Latino-Americano de Musicologia, Fundação Cultural de Curitiba, 1999.

VILLALOBOS, Marco Antônio. Tiranos, tremei! Ditadura e resistência popular no Uruguai (1968-1985). Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir. Montevideo: Trilce, 1993.

VON OELHAFEN, Ingrid; TATE, Tim. As crianças esquecidas de Hitler: a verdadeira história do programa *Lebensborn*. São Paulo: Editora Contexto, 2017.

WILLIAMS, Raymond. Recursos da esperança. São Paulo: Editora UNESP, 2015.

WONSEWER, Israel; TEJA, Ana. La emigración uruguaya 1963-1975. Montevideo: Banda Oriental, 1983.

FONTES DOCUMENTAIS¹¹²

i. Fonográficas

Alfredo Zitarrosa - Adagio en mi país (1973, Cantares del mundo)

Anibal Sampayo - Canto sin rejas (1981)

Antología del Canto Popular – (2005, Montevideo Music Group)

Daniel Magnone - Algunas variantes (1985, La Batuta)

Daniel Viglietti - Canciones para el hombre nuevo (1968, Orfeo)

Daniel Viglietti - A dos voces (1987, Orfeo, junto a Mario Benedetti)

Falta y Resto – 1811 (1984, Sondor)

¹¹² Todas as canções analisadas e/ou citadas estão disponíveis para audição no seguinte link: https://drive.google.com/drive/folders/1hwn1xh4gMdoOHLwipaYoghmo6FaVUkvn?usp=drive_link. Acesso 01, out. 2023.

Falta y Resto – Rascá la Cascara (1989, Orfeo)

Falta y Resto – Falta y Resto (1981, Sondor)

Fernando Cabrera – (2002, Viveza, Ayuí)

Haciendo Memoria (2015, Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos)

Inés Saavedra – (2009, Azul y verde, Pajarito Records)

Ismael Collazo (Independente, 2011)

Jaime Roos - Aquello (1981, Ayuí)

Jaime Roos - Sur (1987, Orfeo)

José Carbajal - Chiquillada (1970, Emi Argentina)

José Carbajal - Volveremos (1975, KKLA Francia)

José Carbajal - Angelitos (1984, Orfeo)

Jorge Lazaroff – (1979, Albañil, Ayuí)

Laura Gonzalez - Vengo, (2013, independiente)

Larbanois & Carrero - Canciones de Santamarta (2001, Ayuí)

Los que iban cantando – Enloquecidamente (1987, Ayuí)

Los Olimareños - Donde arde el fuego nuestro (1978, Foton)

Los Traidores – Montevideo Agoniza (1985, Bizarro)

Luciano Superville – (2022, Independente)

Mauricio Ubal – (2013, Arena Movediza, Ayuí)

Mauricio Ubal - Otro tiempo (1985, Orfeo)

Numa Moraes – 40 Años (2009, Montevideo Music Group)

Portadores de Hip-Hop – (2014, Renacer, Independente)

Rubén Oliveira – (1987, Álbum de fotos y canciones, Ayuí)

Rumbo – Para abrir la noche (1980, Ediciones Tacuabé SRL)

Tabaré Riverock Banda – Yoganarquía (1997, Ayuí)

Walter Bordoni – (2011, La cifra Infinita, Bizarro)

i. Documentos sobre a repressão– desaparecidos.

- a) Uruguay Nunca Más. Informe Sobre la Violación a los Derechos Humanos (1972- 1985). Montevideo: SERPAJ, 1989.
- b) A TODOS ELLOS: Informe de Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos. Montevideo: Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos, 2004.
- c) PRESIDENCIA DE LA REPÚBLICA. Investigación Histórica sobre Detenidos-Desaparecidos, 5 t. Montevideo: Presidencia de la República, 2007.
- d) Uruguayos desaparecidos en Argentina - Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos, 1985.
- e) Los niños desaparecidos - Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos, 1984.
- f) La desaparición forzada en Uruguay - Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos, 1986.

iii. Imprensa

- a) Revista “Canto Popular”. Edições de nº 1, 2 e 3. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/43287>. Acesso em: 10 ago. 2022.
- b) Revista “Nueva Viola”. Edições de nº 1, 3, 5 e 7. Disponível em: <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/42594>. Acesso em: 20 ago. 2022.

iv. Audiovisuais

AGADU UY: <https://www.agadu.org/>. Acesso 01, set. 2023.

Canto Popular Uruguay: <https://cantopopularuy.blogspot.com/>. Acesso em: 30 ago. 2023.

Historia MPU: <http://www.historiadelausicapopularuruguay.com>. Acesso em: 30 ago. 2023.

Emisora del Sur, disponível em: <https://emisoradelsur.uy/>. Acesso em: 20 set. 2023.

Google Drive – Canções analisadas para audição: <https://drive.google.com/drive/folders/1hwn1xh4gMdoOHLwjpaYoghmo6FaVUkvn?usp=sharing>.

GIAF UY:

<https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/tematica/giaf>. Acceso 01 set, 2023.

Hit – La historia de la Música Uruguaya.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qKQlf-p27Jk>. Acceso em: 01 set. 2023.

Imágenes del Silencio Uruguay: <https://www.imagenesdelsilencio.uy/>. Acceso 01, set. 2023.

Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo Uruguay: <https://www.gub.uy/institucion-nacional-derechos-humanos-uruguay/comision-nacional-honoraria-sitios-memoria>. Acceso 02, set. 2023.

Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos.

Disponível em: <https://desaparecidos.org.uy>. Acceso em: 01 set. 2023.

Marcha del Silencio UY: <https://www.marchapov.com/>. Acceso 02, set. 2023.

Série documental La historia de la Música Popular Uruguaya (MPU).

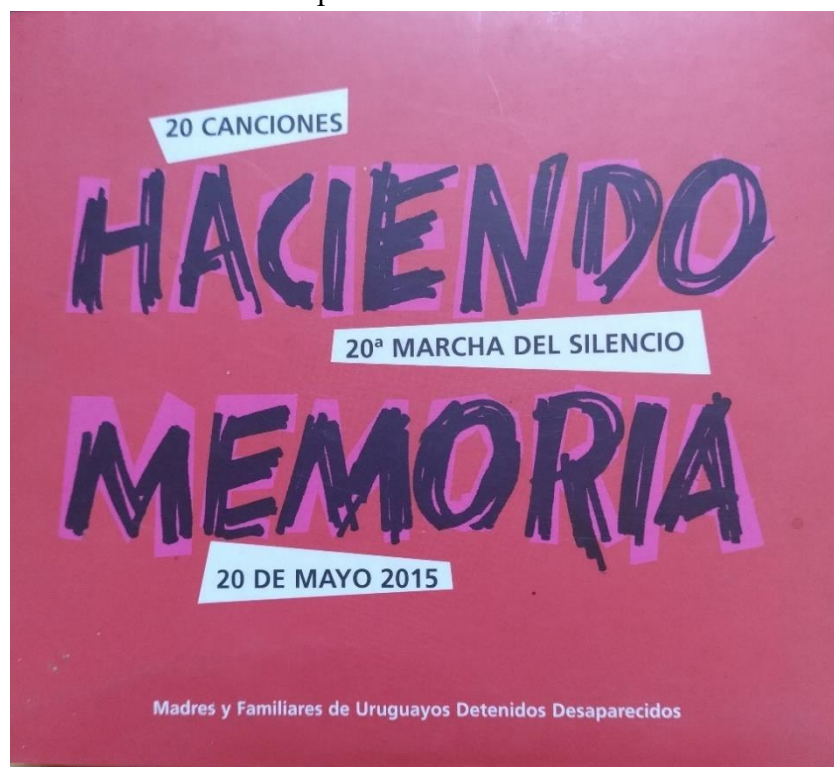
Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=abhaR86aSi4&list=PLGuEMExhZnI5x6vnU83tL56mqUc>. Acceso em: 10 set. 2023.

Sitios de Memória Uruguay: <https://sitiosdememoria.uy/>. Acceso em 01 set. 2023.

ANEXOS

ANEXO 1 – Capa do disco “Haciendo Memoria”



Fonte: Arquivo pessoal da autora

ANEXO 2: Contra capa do disco “Haciendo Memoria”



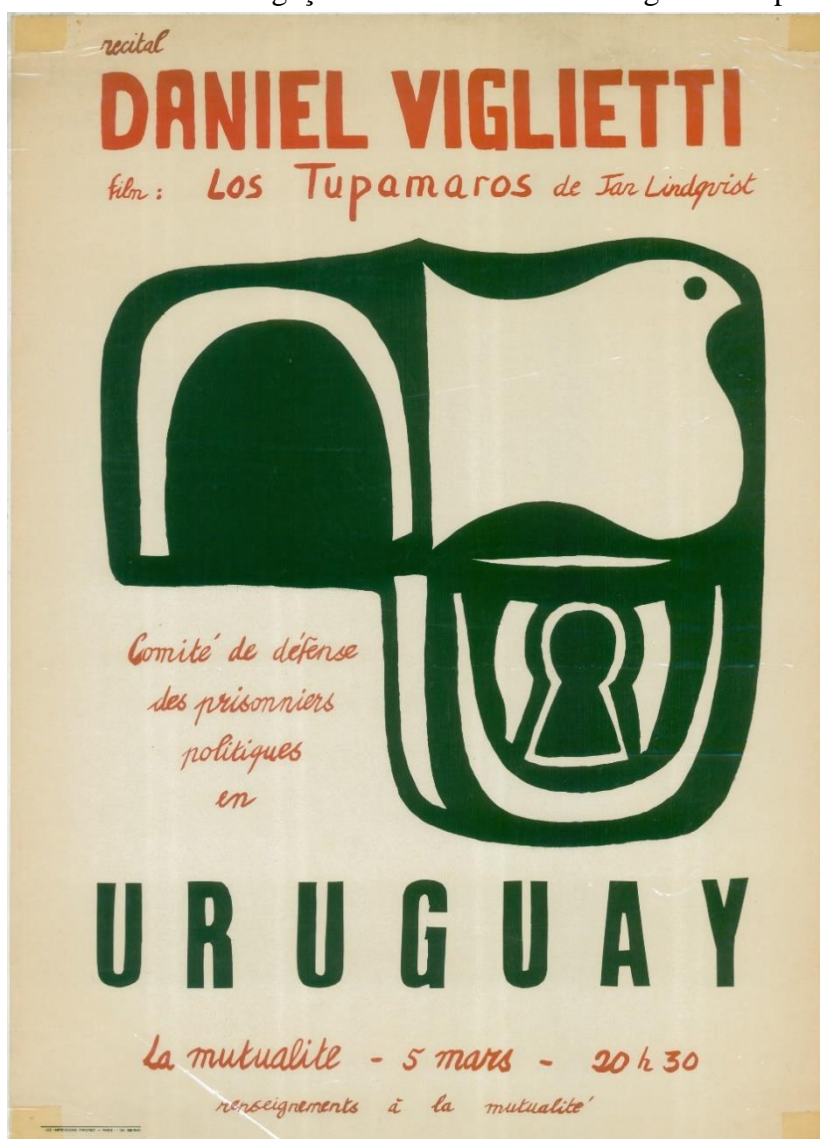
Fonte: Arquivo pessoal da autora

ANEXO 3: Encarte interno do disco “Haciendo Memoria” – foto da Marcha do Silêncio do ano de 2015, Montevidéu.



Fonte: Arquivo pessoal da autora

ANEXO 4: Material de divulgação de recital de Daniel Viglietti – Apoio: CDPPU



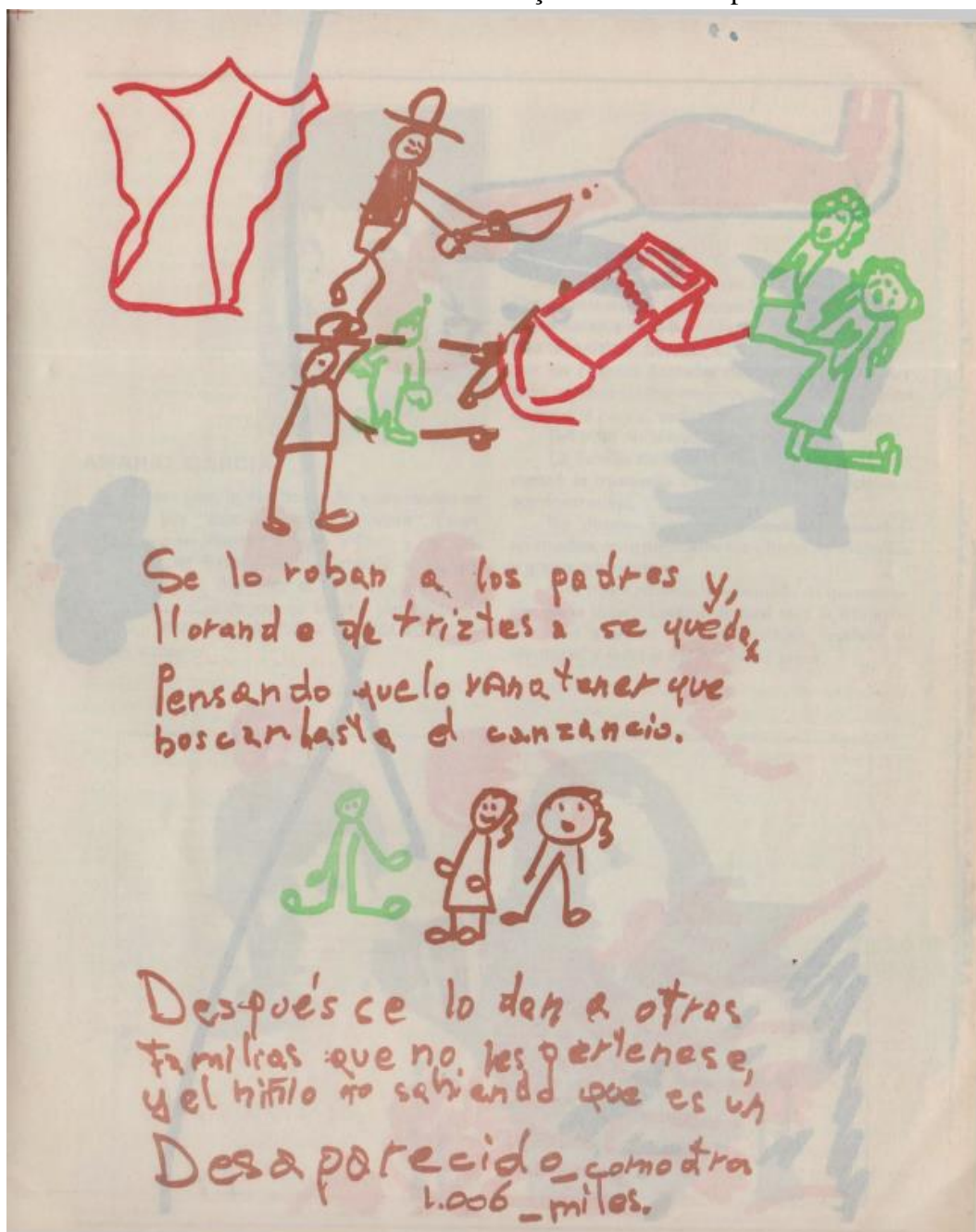
Fonte: sitiosdememoria.uy. Acesso 30, jul. 2023.

Anexo 5: Material de divulgação – Solidariedade ao povo uruguaio



Fonte: www.historiadelamusicapopularuruguaya.com. Acesso 30, jul. 2023.

Anexo 6: Desenho de uma criança sobre os Desaparecidos

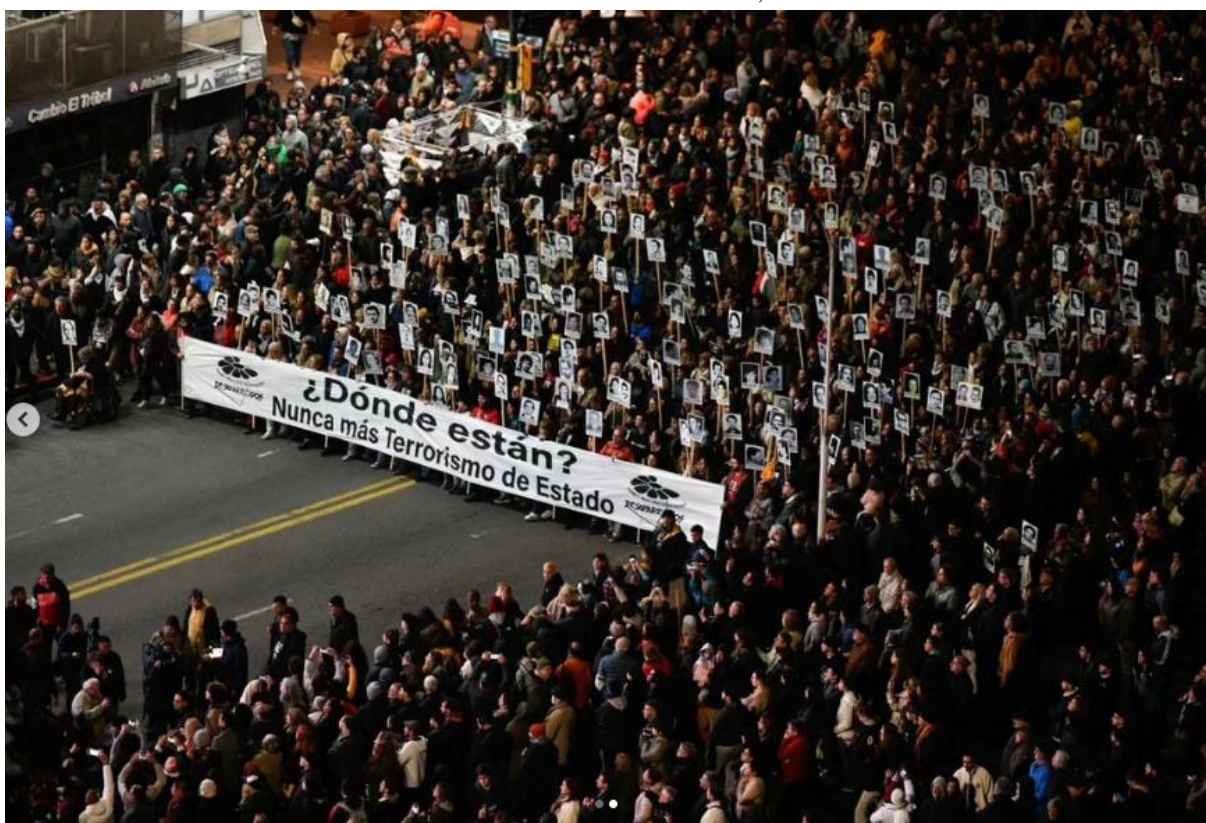


Fonte: Los niños desaparecidos - Madres y Familiares de Uruguayos Desaparecidos, 1984.

Anexo 7: Fotografias do Projeto “Imágenes del Silencio”. Músicos/cantores: Hugo Fattoruso, Braulio Lopez, Raúl Castro, Ruben Rada, Fernando “Lobo” Nuñez e Numa Moraes. Seguram fotografias dos desaparecidos: Luis Fernando Martinez, Julio Escudero Mattos, Nebio Melo Cuesta, Maria Mercedes Camiou Minoli, Maria Rosa Aguirre e Felix Ortiz Piasoli.



Fonte: <https://www.instagram.com/imagenes.del.silencio>. Acesso 30 jul. 2023.

Anexo 8: Marcha do Silêncio, 2023.


Fonte: https://www.instagram.com/madresyfamiliares_uy/. Acesso 30, set. 2023.

Anexo 9: Marcha do Silêncio II, 2023.

Fonte: https://www.instagram.com/madresyfamiliares_uy/. Acesso 30, set. 2023.

Anexo 10: Material de divulgação GIAF – UY – 2023

Si tenes información acerca de posibles enterramientos clandestinos de detenidos desaparecidos puedes contactarte a través de los siguientes medios:

 **giafuruguay@gmail.com**

 **+598 92 498 896**

 **@Giaf Uruguay**

 **@giafuruguay**


 **@GIAF_Uruguay**

giaf Grupo de Investigación
en Antropología Forense
U r u g u a y

Fonte: <https://www.instagram.com/giafuruguay/>. Acceso 30, set. 2023.

Anexo 11: Material de divulgação GIAF II – UY – 2023

Si tenés algún familiar que haya desaparecido durante la dictadura y aún no donaste tu muestra de sangre, comunicate con Madres y Familiares de Detenidos Desaparecidos para colaborar con el banco de sangre.

 **099 761 805**

 **famidesagenetica@gmail.com**



**MADRES Y FAMILIARES DE DETENIDOS
DESAPARECIDOS**

giaf Grupo de Investigación
en Antropología Forense
U r u g u a y

Fonte: <https://www.instagram.com/giafuruguay/>. Acceso 30, set. 2023.