



Universidade de Brasília (UnB)
Instituto de Ciências Sociais (ICS)
Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA)
Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (PPG-ECsA)

ALINE TONA ROMERO FORREST

**PRÁTICAS POLÍTICO-ARTÍSTICAS DE REVOLUÇÃO:
A música comprometida da Nova Canção Chilena (1960-1970)**

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Lília Tavoraro

Brasília – DF

2022

ALINE TONA ROMERO FORREST

**PRÁTICAS POLÍTICO-ARTÍSTICAS DE REVOLUÇÃO:
A música comprometida da Nova Canção Chilena (1960-1970)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados sobre as Américas (PPG-ECsA) do Departamento de Estudos Latino-americanos (ELA) da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial para a obtenção do título de mestra.

Orientadora: Prof^a. Dra. Lília Tavoraro

Co-orientador: Prof. Dr. Raphael Seabra

Brasília – DF
2022

Dissertação apresentada como requisito necessário para a obtenção do título de Mestra em Ciências Sociais – Estudos Comparados sobre as Américas. Qualquer citação atenderá às normas de ética científica.

ALINE TONA ROMERO FORREST

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Lília Tavolaro (orientadora – ELA-UnB)

Profa. Dra. Delia María Dutra da Silveira Margalef (membro interno – UDELAR/ELA-UnB)

Prof. Dr. Caio de Souza Gomes (membro externo – Fundação Bradesco)

Dissertação apresentada em: 08/07/2022.

Brasília – DF

2022

A dueña Menche, la Gueli, y sus lindas canciones silbadas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço minha grande família: meu companheiro de vida Rudá e os selvagens penudos e peludos que trazem vida e alegria ao nosso lar. Rudá, sem seu cuidado e parceria certamente tudo teria sido mais difícil. À Luz de Amor, Les, Violeta, Marce, Miles e Niara, pelo amor e apoio de sempre. Gratidão eterna pela honra de ter todos vocês por perto na caminhada da vida.

Aos membros da banca, um agradecimento especial. À minha orientadora Lília Tavolaro, por todas as contribuições, ponderações e conhecimentos que trouxe à pesquisa, mas principalmente pelo trato atencioso, por todo o respeito no caminho da pesquisa e nos meus processos pessoais. Por praticar a política do afeto e fazer do espaço acadêmico um lugar mais saudável e acolhedor. Foi muito lindo e especial poder desenvolver essa pesquisa sem traumas e receber seus amparos afetuosos para não desistir. À professora Delia e ao professor Caio, agradeço por terem aceitado o convite de participar deste importante momento para mim, pela leitura cuidadosa da dissertação e as ricas contribuições que trouxeram na banca.

Também foram muito importantes para minha formação e para esta dissertação todos os professores do ELA com quem tive contato. Dentre os quais agradeço em especial ao meu coorientador Raphael Seabra, pelas contribuições na pesquisa. E também a Elissa Lister, Cristhian Teófilo da Silva, Leonardo Cavalcanti e (novamente) Lília Tavolaro, pelo comprometimento e excelência no exercício da docência.

À CAPES que, através da concessão de bolsa, permitiu que eu e tantas outras pessoas pudessem passar a fazer parte deste espaço de trabalho intelectual e social. Certamente, sem este apoio eu não teria tido condições objetivas de cursar o mestrado. A luta continua por uma universidade pública de acesso universal e cada vez mais diversa, que só será possível sendo gratuita e com auxílios como este.

Por fim, e não menos importante, agradeço o trabalho técnico e imprescindível da Cecília e da Raquel, pela solicitude e atenção todos estes anos, e que têm feito um trabalho que é essencial para a formação de estudantes e o funcionamento do programa.

Estes anos de mestrado foram também anos muito difíceis por todo o luto e constantes crises políticas e ataques à democracia que temos vivido no país. E todas as pessoas citadas acima fizeram deste período um tempo de esperança e força. Sigamos na luta por um futuro mais próspero e melhor!

*No puede borrarse el canto
con sangre del buen cantor
después que ha silbado el aire
los tonos de su canción.*

*Los pájaros llevan notas
a casa del trovador;
tendrán que matar el viento
que dice lucha y amor.*

*Tendrán que callar el río,
tendrán que secar el mar
que inspiran y dan al hombre
motivos para cantar.*

*No puede borrarse el canto
con sangre del buen cantor,
tendrán que matar el viento
que dice lucha y amor.*

*Tendrán que callar el río,
tendrán que secar el mar
que inspiran y dan al hombre
motivos para cantar.*

*Tendrán que parar la lluvia,
tendrán que apagar el sol,
tendrán que matar el canto
para que olviden tu voz.*

“A Victor” (Otilio Galindez e Roberto Todd)

RESUMO

A presente dissertação de mestrado tem como propósito tratar das práticas político-artísticas voltadas ao tema da revolução socialista na música comprometida da Nova Canção Chilena, entre as décadas de 1960 e 1970. Temos como foco principal analisar a relação entre arte e política na práxis dos principais expoentes deste movimento musical. Desta forma, examinamos este movimento e suas produções musicais tendo em conta o contexto no qual se desenvolveu, especialmente seu comprometimento com a experiência do Chile socialista que culmina com o governo da Unidade Popular, e suas conexões com outros projetos revolucionários e articulações das esquerdas latino-americanas. Para tanto, primeiramente identificamos as particularidades constitutivas deste movimento e o analisamos do ponto de vista histórico, cultural e político, de forma a compreendê-lo em sua relação com a experiência política nacional e seus vínculos político-artísticos em nível regional. Em seguida, adentramos na busca sobre os sentidos, concepções e valores construídos em torno da arte revolucionária, situando-a enquanto política cultural, e refletimos acerca da relação entre arte e política e, especificamente sobre essa experiência musical, relevamos seu papel enquanto um meio de disputa narrativa, como pedagogia social e mobilizadora de afetividades. Por fim, e tendo como base a reflexão anterior sobre arte e política, analisamos as diversas práticas político-artísticas destes músicos em sua adesão ao processo revolucionário chileno, relevando também as tensões internas em torno do posicionamento político e os distintos níveis de radicalidade dessa práxis.

Palavras-chave: Nova Canção Chilena; música comprometida; arte política; revolução socialista; Unidade Popular.

RESUMEN

La presente tesis de máster tiene el propósito de tratar sobre las prácticas político-artísticas volteadas al tema de la revolución socialista en la música comprometida de la Nueva Canción Chilena entre las décadas de 1960 y 1970. Tenemos como punto central analizar la relación entre el arte y la política en la praxis de los principales exponentes de dicho movimiento musical. Asimismo, examinamos este movimiento y sus producciones musicales considerando el contexto en el que se desarrolló, sobre todo lo que se refiere a su compromiso con la experiencia del Chile socialista que culmina con el gobierno de la Unidad Popular y sus conexiones con demás proyectos revolucionarios y articulaciones de las izquierdas latinoamericanas. A tal efecto, identificamos en primer lugar las particularidades constructivas de este movimiento y lo analizamos desde la perspectiva histórica, cultural y política, como forma de comprenderlo en su relación con la experiencia política nacional y sus vínculos político-artísticos en escala regional. Luego, entramos en la búsqueda sobre los sentidos, las concepciones y los valores construidos en torno al arte revolucionario, situándolo en su calidad política cultural, y reflexionamos a cerca de la relación entre el arte y la política y, específicamente sobre esa experiencia musical, subrayamos su papel como un medio de disputa narrativa como pedagogía social y movilizadora de afectividades. Finalmente, considerando la reflexión anterior sobre arte y política analizamos las diversas prácticas político-artísticas de estos músicos en su adhesión al proceso revolucionario chileno, destacando igualmente las tensiones internas que envuelven el posicionamiento político y los distintos niveles de radicalidad de esta praxis.

Palabras clave: Nueva Canción Chilena; música comprometida; arte política; revolución socialista; Unidad Popular.

ABSTRACT

This Master's dissertation aims to examine political and artistic practices focusing on the subject of the socialist revolution in the politically committed music of the Chilean New Song movement during the 1960s and 1970s. Our chief goal is to analyze the relationship between art and politics in the praxis of the main figures of this musical movement. We examine this movement and its musical productions taking into account the context in which it evolved, especially its political commitment to the Chilean socialist experience that led to the Popular Unity Government, and its connections with other revolutionary projects and articulations of the Latin American Left. To this purpose, we will first seek to identify the constitutive peculiarities of the movement and analyze it historically, culturally, and politically in order to understand its relationship with the Chilean political experience and its regional political and artistic ties. We will then look for meanings, concepts and values built around revolutionary art, seen as a cultural politics, and reflect on the relationship between art and politics. Specifically in terms of this musical experience we here underpin its role as a conduit for narrative discussion, as social pedagogy and affective mobilization. Lastly, on the basis of the prior reflection on art and politics, we analyze the different political and artistic practices of these singer-songwriters in their participation in the Chilean revolutionary process, whilst also highlighting the internal tensions involving political positions, and the levels of radicality in this praxis.

Key words: Chilean New Song; Committed music; political art; socialist revolution; Popular Unity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. <i>CANCIÓN COMPROMETIDA: CHILE E AMÉRICA LATINA</i>	18
1.1 <i>A guitarra trabajadora no Chile</i>	21
1.1.1 <i>Principais marcos e artistas</i>	24
1.1.2 <i>A NCCh e suas dinâmicas contingenciais: entre artistas e governos</i> ...36	
1.2 <i>Canción con fundamento para além das fronteiras nacionais</i>	42
1.2.1 <i>A constituição de um movimento artístico regional</i>	43
1.2.2 <i>Latinoamérica musical conectada</i>	45
2. A ARTE COMO COMPROMISSO SOCIAL E SUA AÇÃO POLÍTICA.....	47
2.1 Arte e política: vínculos e tensões.....	47
2.1.1 <i>Políticas culturais e arte política</i>	48
2.1.2 <i>O político na arte: campos de disputa</i>	55
2.2 Sentidos da música e seu uso político.....	66
2.2.1 <i>Disputas de narrativa no presente e no passado</i>	66
2.2.2 <i>Práticas estéticas na construção da cosmovisão latino-americana</i>	72
2.2.3 <i>Definições imprecisas?</i>	76
3. MÚSICA E UTOPIA REVOLUCIONÁRIA.....	81
3.1 Imaginário revolucionário na América Latina.....	81
3.1.1 <i>As esquerdas e a revolução latino-americana</i>	84
3.2 Leituras musicais das revoluções vividas e ensejadas.....	88
3.2.1 <i>La batalla de la Cultura</i>	91
3.2.1.1 <i>Sujeitos revolucionários e sujeitos invisíveis da revolução</i>	97
3.2.1.2 <i>O poder popular</i>	103
3.2.1.3 <i>Polarização e contrarrevolução</i>	108
3.2.2 <i>Tensões na arte e no político</i>	111
3.3 Caminhos da música de revolução: solidariedade e integração.....	121
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	130
REFERÊNCIAS.....	141

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de mestrado tem como propósito tratar das práticas político-artísticas voltadas ao tema da revolução socialista na música comprometida da Nova Canção Chilena, entre as décadas de 1960 e 1970. Temos como foco principal analisar os encontros e tensões na relação entre arte e política existentes na práxis dos principais expoentes deste movimento musical. Desta forma, examinamos este movimento e suas produções musicais tendo em conta o contexto no qual se desenvolveu, especialmente seu comprometimento com a experiência do Chile socialista e suas conexões com outros projetos revolucionários das esquerdas latino-americanas.

O recorte temporal definido nesta pesquisa comporta o período de existência do movimento, que tem relação com um contexto mais amplo que ocorria no Chile e na América Latina como um todo: o progressivo aumento das reivindicações das classes subalternas por igualdade e melhores condições de vida, a emergência de diversos movimentos sociais, um contexto de pulsante polarização política e disputa ideológica decorrentes da Guerra Fria e, finalmente, o influxo da Revolução Cubana em toda a região. Especificamente no Chile, esse período acompanha o delineamento prévio, a instituição e a derrocada do governo de coalisão da Unidade Popular, sob a liderança de Salvador Allende¹, pelo golpe militar perpetrado em 1973².

Especificamente, buscamos: 1) compreender o fenômeno da música comprometida no Chile entre as décadas de 1960 e 1970 como prática política que se articula com os projetos de revolução socialista chileno e latino-americano; 2) refletir sobre a relação entre arte e política, em seus alcances e limites; 3) Investigar como se caracteriza a canção comprometida: quais os seus sentidos, as bases ideológicas, as intenções, os argumentos e posicionamentos, bem como contrapontos e confluências; 4) analisar o pensamento revolucionário presente na canção comprometida no Chile, e compreender o nível de aderência às esquerdas políticas latino-americanas, em especial

¹ A Unidade Popular logrou chegar ao poder com sua “via chilena ao socialismo” por meio de uma ampla coalisão, que reunia partidos e organizações de esquerda e de centro. Estava composta pela aliança entre os fortes partidos Socialista (PS) e Comunista (PC) e o minoritário Partido Radical (PR), além do Movimento de Ação Popular Unificado (MAPU), o Partido Social Demócrata (PSD) e o Partido de Ação Popular Independente (API).

² Desde o golpe em 11 de setembro de 1973, a ditadura militar chilena encabeçada pelo general Augusto Pinochet significou uma verdadeira mudança no movimento, já que muitos artistas são exilados, e ocorre um amplo movimento de solidariedade em nível internacional.

quanto aos seus esforços de internacionalização da revolução e às práticas de solidariedade.

A problemática fundamental que nos trouxe à elaboração deste tema de pesquisa se traduz nos seguintes questionamentos: de que forma a música comprometida no Chile entre as décadas de 1960 e 1970 promove simultaneamente práticas artísticas e políticas? Qual foi o papel deste movimento no projeto revolucionário da Unidade Popular, e como ele se relaciona com o processo de disputa do campo socialista na América Latina? Quais são os fundamentos que mobilizaram esses artistas e quais foram os sentidos de sua prática artística e política? São estas as principais questões levantadas como ponto de partida para o desenvolvimento de nossa análise.

Hodiernamente, a temática da revolução deixou de ser foco de reflexão e horizonte anelado, ao menos como o foi no terceiro quarto do século passado. Especialmente nas décadas de 1960 e 1970, a revolução figurou como elemento central de uma vigorosa práxis utópica daquele então, que buscava uma transformação radical da sociedade, com emancipação social e combate às desigualdades. Nesse sentido, podemos enquadrar os artistas deste movimento no que Wozniak-Giménez definiu como “utopia de transformação”: uma consciência de mercado teor politizado e contestador do *status quo* compartilhada entre intelectuais e artistas latino-americanos na segunda metade do século XX (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 69).

Essa forma de pensar o mundo, amplamente influenciada pelos debates construídos no interior das esquerdas políticas da América Latina, apontava as consequências da histórica injustiça social e os fatores de manutenção deste quadro. Com isso, nas narrativas musicais figuraram como responsáveis: as oligarquias nacionais e o imperialismo estadunidense - bem como o mecanismo através do qual estes dois últimos mantêm o seu domínio: o mercado (cultural e de comunicação).

Entendendo que a cultura dominante se pretende hegemônica e para isso utiliza-se de amplas ferramentas como os grandes meios de comunicação e a *mass media* (termo criado por Guy Debord nos anos 1940) e que essa cultura dominante nada mais é que uma reprodução das relações sociais e econômicas estabelecidas pelo capitalismo e com o objetivo de, em última instância, preservar o sistema, os grupos políticos e sociais que pretendiam revolucionar esse sistema através do socialismo, perceberam que não bastava lutar contra o modo de produção capitalista pura e simplesmente. A luta no campo cultural, ou contra cultural como dizem alguns estudiosos, na disputa da consciência da classe trabalhadora se fazia tão importante quanto a

luta política tradicional através das instituições de governo, sindicatos etc. (SOARES, 2012).

Assim, nessa disputa narrativa a oposição de poderes não se deu apenas entre os grandes blocos – capitalismo *versus* socialismo – e tampouco se tratava somente de criar uma oposição em âmbito continental aos Estados Unidos e seu imperialismo. Esses discursos e posicionamentos dos músicos da NCCH, alinhados ao pensamento político e intelectual de esquerda da época, também estavam voltados à crítica às desigualdades de classe que diferenciavam assimetricamente o povo e as elites locais. Ao impor a visibilidade de atores sociais historicamente marginalizados e perspectivas de compreensão histórica alternativas às oficiais e geralmente aceitas, a orientação desses artistas parecia operar a mudança almejada por Walter Benjamin: o salto dado pela esfera artística, ao deixar de servir aos interesses da classe dominante. Para o filósofo alemão, “integrada à história da luta de classes” a cultura impulsionaria “o movimento destruidor: demolição da história universal, eliminação do elemento épico, nenhuma identificação com o vencedor” (BENJAMIN *apud* LÖWY, 2011: 21)³.

Nesse sentido, a práxis dos artistas desse movimento refletiu um imaginário coletivo que associava o discurso internacionalista e o de luta classe – dois eixos que fazem parte do arcabouço teórico-prático europeu marxista – ao que se entendia serem as singularidades próprias da região (ainda que em suas diversidades culturais e locais). É também por isso que os artistas da Nova Canção Chilena se empenharam em participar da construção e defesa do projeto socialista proposto pelo governo da Unidade Popular. Sob o lema do poder popular, este projeto significou o desatar do processo revolucionário e, por esse motivo, os músicos do movimento (e diversos outros artistas/intelectuais) viram a urgência de fortalecer e corroborar o programa de governo, com foco nas transformações que este preconizava. Assim, além das articulações desses artistas em nível nacional e internacional, figuraram nas canções do movimento a temática da construção de uma nova sociedade e um novo homem, modelo reivindicado e constantemente reforçado nos discursos empreendidos no período pelos setores da esquerda latino-americana.

Desta forma, observamos em distintos momentos como o ímpeto revolucionário aqui demarcado ultrapassa as fronteiras nacionais, e como esse movimento musical se

³ Para Benjamin, o capitalismo teria moldado a experiência cultural do ocidente mediante a mercantilização e massificação das expressões culturais/artísticas. Permeada pela violência, a criação artística ocidental teria sido controlada pela classe dominante e transformada em monumento de barbárie.

vincula com os projetos e ideais das esquerdas políticas latino-americanas, pelas iniciativas de integração e articulação regional com um nítido teor anti-imperialista, com epicentro em Cuba. Ainda assim, abordaremos as esquerdas latino-americanas de forma bastante geral, uma vez que não cabe em nosso escopo pormenorizar a complexidade de vertentes e cisões que compõem a história destas, bem como teorias, programas e métodos de cada uma.

No processo de construção conceitual e desenvolvimento estético, de autopercepção e de encontro com o outro, os artistas e grupos desse movimento tiveram em comum: o discurso de caráter contra hegemônico e crítico à mercantilização da cultura, a crítica à desigualdade e à indiferença social, a busca por direitos fundamentais (em especial os relacionados à terra e à moradia, foco principal da reforma agrária, tema em voga no período), a articulação latino-americana, a concepção de solidariedade e o reconhecimento de atores sociais sistemática e historicamente preteridos. Ainda assim, no entremeio dessas relações entre sujeito-contexto e coletividades-contexto, há um emaranhado de múltiplas e por vezes divergentes interpretações de mundo e, particularmente, de concepções sobre as práticas político-artísticas.

Quando relacionamos a NCCh com a conjuntura histórica, social, cultural e política (e por que não, também econômica⁴) chilena e, em especial, com a experiência revolucionária da Unidade Popular, entendemos que se trata de uma tradução – ou seja, uma interpretação própria – do contexto e dos marcos ideológicos insertos neste, pelo que não esperamos que seja um mero reflexo direto deste. Este é um ponto crucial desta pesquisa: compreender a práxis desses músicos como criadora de políticas culturais⁵, e investigar mais a fundo como se deu o vínculo desse movimento social artístico com o projeto socialista encabeçado por Salvador Allende.

⁴ Embora não daremos ênfase aqui a esta esfera em específico, não ignoramos que todas as dinâmicas analisadas nesta pesquisa têm relação com o campo econômico, já que, na prática, essa e outras categorias estão todas elas imbricadas.

⁵ Aqui vale fazer uma consideração com relação à política cultural, conforme proposto por Nestor García Canclini (1987) e Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), conforme veremos mais adiante. Habitualmente, quando se pensa em política cultural, é feita uma relação direta com as políticas construídas e efetivadas por e a partir de governos, isto é, políticas institucionais. Entretanto, as políticas culturais vão muito além, e abarcam também (e, sobretudo) as práticas que afloram de setores sociais, sejam estes vinculados às artes, à intelectualidade ou a movimentos sociais, por exemplo. Mais do que mobilizar a cultura no sentido estrito do termo (aquela relacionada especificamente às manifestações artísticas e ao patrimônio material e imaterial de determinado grupo ou sociedade), a política cultural envolve a estrutura geral de significações do mundo social. No segundo capítulo teremos a oportunidade de aprofundar mais neste assunto, que irá permear boa parte da pesquisa.

Aqui entendemos que os artistas constituem importantes atores sociais e políticos e isso por si só deve torná-los fonte de interesse às ciências sociais, em especial às abordagens voltadas para a compreensão e explicação dos movimentos sociais e políticos revolucionários e contrarrevolucionários. Seleccionamos músicos e grupos musicais que foram os principais artistas da canção popular que musicaram e se envolveram no movimento artístico que se denominou como Nova Canção Chilena (NCCh). O critério de escolha das produções e atuações desses artistas priorizou os que mais evidenciaram o recorte temático aqui definido. A maior parte dos materiais sobre estes artistas e o movimento encontramos em diversos repositórios/páginas da internet de institutos, bibliotecas, revistas e centros culturais. Dentre os mais importantes estão: *cancioneiros.com*, *perrera.com*, *memoriachilena.gob.cl*.

O objetivo inicial da pesquisa era realizar um estudo comparado entre este movimento musical e o movimento da Nova Trova Cubana, em suas relações com os respectivos contextos revolucionários, bem como em um contexto amplo de articulações regionais. Entretanto, o período de pandemia repercutiu em condições adversas, tanto pelos desafios do isolamento e do luto coletivo que vivemos, quanto pelos limites de acesso a materiais de pesquisa. Tendo em vista a impossibilidade de realizar viagens aos respectivos países, a maior parte dos materiais utilizados foi encontrada através de pesquisa bibliográfica disponível na internet e de livros físicos previamente adquiridos. Por esses motivos, tivemos que reavaliar os recortes desta pesquisa, para torná-la viável. Como a obtenção de materiais foi mais dificultada no caso do movimento cubano⁶, chegamos ao recorte temático aqui descrito.

Talvez um dos grandes desafios desta pesquisa esteja no fato de que um dos seus principais objetos, a música, não seja apreensível através deste formato de construção textual. Certamente, isso retira talvez o mais belo da crítica e reflexão sobre uma obra de arte em sua complexidade estética, sonora, performática etc. Por isso, recomendamos a quem leia esta pesquisa, que possa fazê-la com pausas musicais, que possa sentir um pouco desse percurso na leitura também sonora e visual de cada música abordada. Que se permita afetar e sentir.

⁶ Embora encontremos muito material sobre a Revolução Cubana disponível na internet e em livros (pessoais e disponíveis em bibliotecas), ocorre o contrário com relação ao movimento da Nova Trova Cubana. Por outro lado, a temática do Chile (do contexto e do movimento) já havia sido pesquisada - sob um ângulo bastante mais geral - em monografia de graduação e, por isso, já tínhamos bastante material coletado em viagens a este país.

A dissertação está estruturada em três capítulos. No primeiro, identificamos as particularidades constitutivas deste movimento e o analisamos do ponto de vista histórico, cultural e político, de forma a compreendê-lo em sua relação com a experiência política nacional e seus vínculos político-artísticos em nível regional. A proposta é fazer um primeiro apanhado sobre a temática de forma descritiva, com uma contextualização que considere com especial ênfase as questões que estão relacionadas com nosso objeto e os objetivos da pesquisa, e que serão desenvolvidas de forma mais aprofundada nos dois capítulos seguintes.

No segundo capítulo, trataremos da relação entre arte e política, que é um ponto nevrálgico desta pesquisa. Buscaremos compreender sentidos, concepções e valores construídos em torno da arte revolucionária, e como estes operam na disseminação de ideias e ideais. Muito além de pensar apenas sobre categorizações de oposição (como neutralidade/posicionamento, autonomia/tutela e apoio/propaganda), busca-se captar as distintas nuances possíveis na relação entre arte e política, em especial no caso específico do nosso objeto de pesquisa. Nesse sentido, os principais suportes teóricos que utilizamos neste capítulo são as reflexões sobre políticas culturais em Nestor García Canclini (1987) e Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), bem como a ideia de “arbitrário cultural” em Pierre Bourdieu (2014; 1992). Outro importante aporte de Bourdieu (2011; 2013) será sua teoria dos campos. Para tratar sobre o tema da arte política, Nelly Richard (2009; 2013). Também recorreremos às reflexões de Amarildo Malvezzi (2019) sobre estética, reflexividade e liberdade em Bourdieu, de José Antequera Ortiz (2008) que situa a nova canção em um conceito ampliado de literatura e Eduardo Granja Coutinho (2021) que chama a atenção ao caráter afetivo e emocional da estética musical.

No terceiro capítulo, a proposta é analisar com mais profundidade como se deu a prática política dos integrantes deste movimento: em que contexto ocorreu esse processo de construção de uma música revolucionária e quais são as bases de pensamento desta. Como ponto de partida, abordamos o imaginário revolucionário na América Latina e a caracterização das esquerdas da região em seus projetos e debates revolucionários naquele período. Ao entrelaçar texto e contexto, analisamos como o comprometimento social e político desses artistas se conecta com a experiência da Unidade Popular na “*batalla de la cultura*”, com destaque aos sujeitos revolucionários, o poder popular e a polarização político-ideológica. Para além das afinidades, ressaltamos também as

tensões na arte e no político: seja entre artistas e partidos ou mesmo entre os próprios artistas em suas dissensões quanto aos níveis de radicalidade política de sua práxis. Por fim, consideramos também a Nova Canção Chilena em sua relação com os projetos revolucionários de solidariedade e integração na América Latina.

A título de considerações finais, iremos recuperar e expor as principais reflexões obtidas no decorrer da pesquisa, de forma a verificar se a pesquisa logrou contribuir à problemática inicial e a responder os questionamentos fundantes desta. Também iremos explicitar considerações sobre o passado e o presente: do movimento de esperança de mudanças que se vivia naquele então e que pontes podemos fazer para relacionar todo esse contexto abordado com o presente.

Diversas concepções atravessadas por um certo “imaginário latino-americano”, ainda que construídas muitas vezes em torno de numerosas questões problemáticas (como o persistente eurocentrismo e a estereotipação de povos e culturas), refletem o sentimento de integração e as trocas interculturais que têm se dado em diversos momentos, contextos e situações entre os povos de distintas partes da América Latina. Mas essas “histórias conectadas” aparecem com obstruções por parte do Brasil em relação aos demais países da região, fruto de um traçado histórico de propositada separação entre o mundo hispânico e lusófono na região, que decorrem das escolhas intencionais dos governantes deste território para que permanecesse esse grande muro ilusório.

Portanto, esta pesquisa se propõe a ser mais uma janela aberta nesse muro, junto a outras tantas pesquisas latino-americanistas que têm sido desenvolvidas em espaços pontuais neste país e que buscam dissolver esse bloqueio⁷. Especificamente sobre a temática que tratamos, em que pese aos esforços de alguns tantos pesquisadores que têm empreendido trabalhos profundos e importantes acerca do tema, o campo da Nova Canção Chilena (e também outras expressões de nova canção na América Latina) ainda se apresenta de maneira bastante escassa na produção acadêmica do país. Dentre os poucos (porém importantes) pesquisadores que tratam deste tema no Brasil estão Natália

⁷ Dentre estes, podemos citar não somente o nosso Departamento de Estudos Latino-Americanos (ELA) da Universidade de Brasília (UnB), mas também o Instituto de Estudos Latino-Americanos (IELA) na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), o Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina (PROLAM) na Universidade de São Paulo (USP), e as pesquisas e estudos desenvolvidos na Universidade Nacional de Integração Latino-Americana (UNILA).

Ayo Schmiedecke, Caio de Souza Gomes e Mariana Oliveira Arantes. Esta é mais uma modesta contribuição para sanar esta lacuna.

Por fim, com esta pesquisa buscamos trazer uma contribuição ao campo de estudos latino-americanos para a compreensão de fenômenos e dinâmicas sociais na história recente da região, e enfatizar a possibilidade de pensá-los a partir e em torno do protagonismo político de movimentos sociais e artísticos. Ao pensar esses fenômenos a partir do campo musical e sua interpretação particular, ressaltamos a música como importante espaço de influência e propagação de ideias – mais ainda considerando que nesse período boa parte da população com a qual estes artistas buscavam dialogar era analfabeta –, mas também como dispositivo de produção de sentidos, vínculos e afetividade. Dessa forma, damos ao campo musical enquanto objeto de pesquisa a importância que este adquire na construção de identidades e experiências (individuais e coletivas) nas diversas culturas e contextos humanos. Com tudo o exposto até então, esta pesquisa se justifica pela importância dos possíveis alcances reflexivos (inclusive para o contexto atual), bem como especificamente para o campo das ciências sociais latino-americanas.

1. *CANCIÓN COMPROMETIDA: CHILE E AMÉRICA LATINA*

Mal começava o ano de 1959 e uma mudança radical em Cuba viria a instituir um novo período histórico neste país, desencadeando também uma série de novos debates e movimentações em outros países da América Latina nas décadas seguintes. Após diversas tentativas frustradas nos anos anteriores, enfim o governo do ditador Fulgêncio Batista fora derrotado pelo Movimento 26 de Julho. Sob a liderança de Fidel Castro, o movimento logrou o feito através de uma estratégia que associou resistência popular à guerrilha rural, mas também endossada pelo apoio de uma grande mobilização social que vinha crescendo no país contra o então governo ditatorial.

No dia 1º de janeiro daquele ano, Fidel Castro expressava ao povo cubano, em um discurso histórico: *“Esta vez sí que es la Revolución [...] por primera vez de verdad la República será enteramente libre y el Pueblo tendrá lo que se merece”* (LILLO; APIOLAZA, 2015: 120-1). Apontava assim a envergadura de tal acontecimento histórico como *“[...] el ejemplo alentador para América que acaba de producirse en nuestra patria”* (Idem, Ibidem: 122). De fato, o êxito da Revolução Cubana concitou uma sorte de esperança para os povos do mundo inteiro, e em especial da região. Tal experiência foi vista como prova de que era palpável pensar uma revolução social na periferia mundial, ainda tão marcada pelas amarras de uma histórica relação colonial que nem mesmo os processos de independência puderam romper – pelo contrário, apenas perpetuaram essa relação por meio do colonialismo interno.

Uma década depois, o Chile também vivenciava um giro político e social com a chegada de Salvador Allende à presidência. Através de uma coalisão de diversos partidos de esquerda, a Unidade Popular chegava ao poder em 1970, com um programa popular, anti-imperialista e antioligárquico. Por meio do lema de “via chilena ao socialismo”, o governo liderado por Allende instituiu-se pelo caminho eleitoral e levou como bandeira de ordem o respeito à democracia e à constituição chilena – fato que trouxe nova luz sobre os possíveis métodos da revolução social e política de inspiração socialista na América Latina.

Ainda que tivesse sido uma experiência socialista instituída com métodos completamente distintos aos adotados pelo governo revolucionário cubano, a Unidade Popular teve que lidar desde o início do mandato com obstruções impostas pela direita do país (que tinham maioria no parlamento) e com o bloqueio econômico e boicotes

encabeçados pelos Estados Unidos. Esses dois fatores, somados a uma crise interna por divergências táticas entre os diversos partidos que compunham a Unidade Popular, criaram uma crise constante durante essa gestão. Como resultado, o governo de Allende é destituído através de um violento golpe de Estado, promovido por uma parte das forças armadas chilenas, através do comando do general Augusto Pinochet e sob os auspícios do governo estadunidense.

De fato, mesmo sendo um conflito político-ideológico de envergadura e impacto mundial, a Guerra Fria teve incidência especial sobre toda a América Latina durante esse período. Enquanto as experiências cubana e chilena contrastavam, cada uma a sua maneira, o modelo capitalista no continente, os Estados Unidos ocuparam-se em empreender uma sistemática ofensiva política, econômica e cultural nestes dois países. Além disso, a potência imperial também movimentou ações para o reforço de seu domínio em outros países da região, dentre as quais se destacaram a Aliança para o Progresso e a Doutrina de Segurança Nacional⁸.

Além dos impactos da aguerrida disputa político-ideológica mundial, outros fatores marcaram as décadas de 1960 e 1970 na América Latina. Talvez o mais importante deles, que explica a crescente insatisfação social, é a questão agrária. A partir de um intenso processo de êxodo rural iniciado em meados da década de 1940, os centros urbanos passaram a ter em pouco tempo grandes massas populacionais que, desprovidas de amparo estatal, foram sendo segregadas social e geograficamente. Nessa situação de precarização extrema da vida (moradias insalubres e muito distantes do centro, falta de acesso a um trabalho digno, à mobilidade urbana, em suma, às condições básicas de existência), se realçou ainda mais a desigualdade na organização societária dos diversos países da região, o que deu lugar a uma crescente convulsão social que passou a ter como uma de suas principais reivindicações a reforma agrária.

⁸ As duas políticas foram estratégias distintas de domínio dos EUA na América Latina. A Aliança para o Progresso, apresentada pelo governo estadunidense em 1961, propunha-se a ser um investimento de modernização e industrialização dos países latino-americanos e, embora não tenha surtido efeito real, proporcionou uma maior abertura e influência da potência nestes países. Por sua vez, a Doutrina de Segurança Nacional instituiu uma espécie de filosofia anticomunista dentro das Forças Armadas. Gestada desde a década de 1950 e bastante mais agressiva que a política anterior, essa doutrina se iniciou como política interna dos EUA e foi expandida ao resto do continente através da formação de quadros militares de diversos países. Com o princípio de combate ao “inimigo interno”, regimes ditatoriais da América Latina nas décadas de 1960 e 1970 aderiram formalmente a esta, instaurando um tempo de terror, censura e opressão a qualquer tipo de oposição aos governos autoritários.

De igual maneira, outros acontecimentos em diversas partes do mundo tiveram impacto no “espírito de época” desse período. As atrocidades ocorridas durante as duas décadas de duração da Guerra do Vietnam (1955-1975) escancararam o nível de desumanização que as guerras por procuração implicavam sobre a vida das populações envolvidas no conflito. Por sua vez, a luta por direitos civis por parte da população negra nos Estados Unidos (1954-1980) questionava a histórica segregação racial do país e colocava em xeque o lema democrático reiterado como eixo fundador da grande potência mundial. Também as disputas travadas nos processos de descolonização na África, marcadas por intensos conflitos armados, mobilizaram atenção sobre os impactos da colonização europeia sobre a ordenação e o desenvolvimento dos países africanos, mas também da distância entre os anseios da população e os projetos das elites dominantes de cada país (KARMY; SCHMIEDECKE, 2020: 3).

Mesmo que cada um desses processos adquirisse contornos próprios, tinham em comum a capacidade de trazer à tona o quanto as ordenações políticas, societárias e econômicas então estabelecidas serviam tão somente à manutenção do sistema hierarquizado e desigual dentro das sociedades e entre as nações. Não por acaso é também nesse período que estão sendo gestados nos meios intelectuais/acadêmicos os discursos e debates voltados às subalternidades (já não demarcadas somente pela classe, mas também à luz de critérios raciais, de gênero, dissidentes da norma patriarcal etc.) e aos efeitos da colonialidade.

Dessa forma, em meio a intensos conflitos políticos e ideológicos e em um contexto de grandes mudanças nos níveis micro e macro, desde o início da década de 1960 se assistiu em toda a América Latina a um processo de emergência de diversas movimentações sociopolíticas que apresentavam novas formas de compreensão do mundo e fortes críticas aos paradigmas vigentes, expressas em articulações e movimentos contra sistêmicos voltados à luta pela igualdade social e amparados em ideais utópicos e libertários – um processo que ocorria concomitantemente em diversas partes do mundo.

É nesse marco histórico de radicalização de discursos e práticas político-sociais no qual vão emergir diversas manifestações de música comprometida na região, expressões artísticas de construção estético-discursiva marcadamente ancoradas em uma leitura crítica do *status quo*, de denúncia da desigualdade, da indiferença e da exclusão social. Nesse contexto, a canção comprometida e reivindicatória, em seus alcances e

formas, assumiu um importante papel de mobilização e disseminação de ideias que iam ao encontro do ideário de transformação social e emancipação dos povos, em ebulição neste período e espaço. Dessas diversas expressões musicais, que figuram como partes constituintes do que se denominou Nova Canção Latino-Americana⁹, nos centraremos em específico naquela elaborada no Chile, desde meados dos anos 1960 até o final da década de 1970. Aqui teremos como foco especialmente, mas não exclusivamente, os artistas da Nova Canção Chilena, movimento musical fortemente influenciado pelo “espírito da época”, com uma musicalidade que tinha como principais características o teor de crítica social e a motivação revolucionária.

1.1. *La guitarra trabajadora no Chile*

No Chile dos anos sessenta do século passado, em linhas gerais, podemos pensar em três projetos de sociedade que estiveram disputando terreno: o de ideais tradicionais, tecnocrático e economicamente liberal apresentado pela direita; o de centro, caracterizado por uma incipiente concepção comunitarista e moderadamente progressista nos termos de uma tentativa de conciliação de classes; e o de esquerda, com uma agenda de inspiração socialista e, portanto, de superação do capitalismo (SILVA, M.B., 2008: 1)¹⁰. Em uma década e meia, essas três vertentes, conhecidas como os “três terços” (NEGRI, 2012: 58), estiveram representadas, respectivamente, pelos governos de Jorge Alessandri (Partidos Liberal e Conservador), de 1958 até 1964, de Eduardo Frei Montalva (da então recém-formada Democracia Cristã), entre 1964 e 1970, e de Salvador Allende Gossens (Partido Socialista/Unidade Popular), de 1970 até o golpe militar de 1973.

Certamente, o processo de transição entre os três candidatos foi reflexo do crescimento gradual de uma cultura política de reivindicação social que ganhou força nessa década e que, por sua vez, trouxe ao centro do debate político as demandas populares (pelo fim da desigualdade de condições de vida, da exploração do trabalho

⁹ O termo “Nova Canção Latino-Americana” tem sido utilizado para denominar a reunião das diversas expressões de música engajada na América Latina a partir da década de 1960. Recebe tal nomenclatura por acompanhar o fenômeno dos movimentos de “nova canção” que se deram em países como Chile, Argentina, Uruguai e Cuba. Iremos discorrer melhor sobre o tema mais adiante.

¹⁰ Há de se fazer a ressalva de que muito embora a direita e a esquerda pudessem ter um projeto que, em linhas gerais, era comum a cada uma e assim se apresentava através de uma conjunção de forças de distintos partidos políticos de cada espectro, dentro de cada um desses âmbitos havia muitas discordâncias de posicionamentos e concepções de métodos e caminhos a serem seguidos – o que será um dos pontos decisivos para a fragilização do governo da Unidade Popular frente à ofensiva contrarrevolucionária.

etc.) em um processo de efusão social que culmina com a eleição de Allende. Esse contexto de tomada de consciência social e política que emergiu da sociedade se refletiu em diversas expressões intelectuais e artísticas, das quais nos interessa aqui a música.

Será a Nova Canção Chilena (destarte NCCh) a principal expressão musical de comprometimento artístico com as questões sociais e com a luta política nesse período no Chile, ainda que esse posicionamento não se encerre nela. De fato, conforme aponta Juan Orrego-Salas (1985: 5), o surgimento e o desenvolvimento deste movimento musical são o resultado direto da própria conjuntura histórica, social e política, o que se explicita bem mais em sua poesia do que em suas características musicais. O conteúdo de tais textos “*constituye un elemento tangible que trasciende sin dificultad, generando ideas e imágenes dramáticas estrechamente ligadas a la realidad histórica del momento, tanto en el plano nacional como continental*” (ORREGO-SALAS, 1985: 5). Assim, o empenho no engajamento social refletia o “ímpeto revolucionário” deste movimento que trazia o “novo” em sua nomenclatura para refletir o “*perfilamiento de una nueva conciencia nacional, determinada por valores culturales más que estrictamente geográficos* (Idem, *Ibidem*: 5).

Entretanto, o movimento da NCCh esteve marcado por outras características que não somente o conteúdo textual, das quais se destaca o elemento folclórico¹¹. Juan Pablo Gonzalez (2016: 159) aponta que mesmo que a música chilena recebesse diversas influências musicais de outras latitudes desde os anos 1930, é exatamente nessa década que irá se consolidar o artista de folclore, mobilizando a partir de então diversos estudos sobre o repertório musical tradicional chileno, em especial no meio acadêmico. Essa tendência chega ao seu auge de propagação na década de 1950, através do que a musicologia denomina como processo de “projeção folclórica”¹².

Corolário do intenso êxodo rural no país, o processo de resgate do folclore nacional repercutiu na constituição de diversos fenômenos musicais relacionados a este no meio urbano (SILVA, C.M., 2008: 46-7). O primeiro deles é a *Música Típica*,

¹¹ No Chile, a concepção de “folclore” se desenvolveu em um sentido bastante diverso daquele que temos referência no Brasil. Tratava-se de remeter não aos contos e fábulas com tons fantásticos, mas sim às “raízes” culturais do país que, ainda que por vezes lidas de forma estereotipada e simplista, reflete as expressões da cultura popular do país, especialmente daquela que perdurou por gerações através da cultura oral, no campo. É esta concepção, amplamente utilizada pela bibliografia especializada, a que teremos em conta nesta pesquisa.

¹² Tal nomenclatura se refere ao processo de destaque, valorização e difusão do folclore nacional nos meios acadêmicos e no mercado musical e fonográfico.

expressão do folclore tradicional surgida na década de 1920 e fortemente reproduzida pela indústria da música, que trazia – principalmente através do gênero da *tonada* – temáticas românticas relacionadas à vida no campo, com exacerbado patriotismo (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 19-20). Durante a década de 1950, quando esta última vivia seu auge, aparece o *Neofolclore*, que vinha a quebrar o purismo e tradicionalismo da tendência anterior, e abriu o caminho do processo de renovação folclórica, isto é, com novas representações e leituras do folclore nacional. Logo na sequência, e também fruto desse mesmo processo de renovação folclórica, se delineia a NCCCh. Enquanto “*la relación con el folklore había sido evocadora en la música típica y modernizadora en el neofolklore, con la Nueva Canción Chilena será reivindicadora*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 372).

A NCCCh se diferenciou das outras tendências folclóricas principalmente pelo conteúdo de suas poesias musicais e, decorrente deste fato, também foi a única que não contou com o apoio da indústria cultural massiva para a sua difusão – até porque, diferente das outras correntes, trazia um fundamento contra hegemônico e, portanto, não queria servir ao grande mercado musical. Vale considerar que ao atribuirmos a denominação de “comprometidas” àquelas expressões musicais que irão se reunir em torno da NCCCh (ainda que não estritamente atreladas a ela), não se pode depreender que as outras correntes musicais mencionadas fossem “apolíticas”¹³. Pelo contrário, toda criação humana está permeada de inúmeros referenciais e intenções, sejam elas mais ou menos explícitas.

De acordo com Carla Medeiros Silva (2008), o canto idílico da *Música Típica* serviu àquilo que fora reiteradamente posto na narrativa oficial do Estado chileno: a linda e complexa paisagem do país e uma nação com um povo alegre e harmônico, e teve como pano de fundo o apagamento das contradições internas do Chile, em especial aquelas relacionadas aos conflitos sociais advindos do então recente êxodo rural. Assim, foi uma “arma utilizada para desarmar ideologicamente os camponeses” (SILVA, 2008: 49), não por acaso a elite latifundiária foi a principal impulsora dessa tendência (Idem, *Ibidem*: 50). Por sua vez, o *Neofolclore* ainda que trouxesse um tom inovador, atendia à risca as demandas da indústria cultural, com vias à mercantilização do folclore¹⁴ (Idem,

¹³ Analisamos esta questão com mais profundidade no segundo capítulo.

¹⁴ Concomitantemente ao nascimento do *Neofolclore*, na década de 1950, surgia também a *Nueva Ola*, corrente musical juvenil de covers de música estadunidense (nesse sentido, adversa ao folclore nacional), em especial o *rock and roll* e a balada. Ainda que inspirada em um gênero que toma um caráter

Ibidem: 56). Nesse contexto, a NCCh foi um dos movimentos de música popular precursores na região, por se estabelecer seguindo os contornos do processo de renovação folclórica, mas intimamente conectada às expectativas de transformação social que estavam em ebulição no período, caracterizada também por seu viés anticomercial e anti-imperialista.

1.1.1. *Principais marcos e artistas*

Durante sua última apresentação ao vivo, em julho de 1973, no Peru, Victor Jara¹⁵ declarava a importância fundamental de Violeta Parra¹⁶ para a construção dessa expressão musical no Chile. De acordo com Jara, em meados da década de 1960, foi lançado um disco de Violeta que gerou bastante comoção, uma vez que trazia “*canciones donde ella hablaba de la verdad, es decir, de lo auténtico, de lo verídico, de lo real de Chile*” (JARA, 1973: 43’38” – 43’56”). E continua...

nosotros sentimos, un grupo de compositores, que ese era el camino que la canción debería tomar en nuestro país. Es decir, un grupo de gente que pensaba que ya basta de música extranjerizante, o de música que no nos ayuda a vivir, que no nos dice nada. Que nos entretienen un momento y que nos deja tan huecos como siempre. Y comenzamos a hacer este tipo de canción. Y justo en el momento cuando los trabajadores, en mi país, empiezan a unirse en lo que pronto se llamaría la Unidad Popular y que, bueno, obtuvo el éxito que sabemos en el año 70. Así que fue una canción que surgió de la necesidad total del movimiento social en Chile, no fue una canción aparte de eso. Violeta marcó el camino, y por ahí seguimos (Idem, Ibidem: 44’29” – 45’27”).

O trabalho de Violeta Parra foi mais do que uma fonte de inspiração no sentido estrito do discurso que expressava. Em suas andanças pelo Chile, especialmente durante

contracultural, principalmente durante a década de 1960, a *Nueva Ola* no Chile pouco tinha da rebeldia juvenil característica dessa década e possuía um caráter essencialmente comercial (ARANTES, 2009: 29).

¹⁵ Victor Jara (1932-1973) foi um dos principais expoentes da música comprometida no Chile. Nascido em Ñuble, no sul do país, foi diretor de teatro, compositor, professor, poeta e cantor. Participou dos grupos de música folclórica Cuncumén e Quilapayún. Membro do Partido Comunista chileno, integrava também a seção das Juventudes Comunistas deste. Ganhou grande notoriedade histórica não somente pelo rico e vasto repertório musical e sua atuação no campo cênico, mas também por ter sido preso e levado ao campo de concentração do então denominado Estadio Chile (hoje Estadio Victor Jara) no dia do golpe de Estado, em 11 de setembro de 1973, sendo torturado e assassinado pelos militares cinco dias depois.

¹⁶ Violeta Parra (1917-1967) foi uma multiartista chilena e uma das principais referências da música popular chilena. Realizou um extenso trabalho de pesquisa do folclore por todo o país e, além de cantora e compositora, se desempenhou em diversos campos das artes plásticas. Também nascida em Ñuble, Violeta tornou-se a principal referência da música comprometida no país e na região. Em suas biografias, a artista comumente é caracterizada por seu caráter forte e genialidade, marca de sua energia criativa e vital visceral que se refletiu em sua profundidade artística.

as décadas de 1950 e 1960, Violeta realizou um rico e extenso resgate e levantamento da música popular chilena, muitas vezes mantida entre gerações exclusivamente por meio de tradição oral – e até então não registrada textualmente ou por meio de gravações. O musicólogo chileno Gastón Soublette testemunha que ao mesmo tempo em que na época se criticou que Violeta Parra não era pesquisadora por não dominar métodos científicos para tal, a própria também constantemente mostrava rechaço à “*deformación profesional del estudioso, que mira las cosas en forma distante, con un criterio puramente técnico*” (SOUBLETTE *apud* SUBERCASEAUX; STAMBUK; LONDOÑO, 1982: 49).

Soublette destaca que, nesse período, outras pessoas além de Violeta já realizavam pesquisas sobre o folclore musical chileno, como as Hermanas Acuña, as Caracolito, o grupo Catalambo Albarracín, ou mesmo bem antes dela a bastante conhecida Margot Loyola¹⁷, Rodolfo Lenz¹⁸ e o *Instituto de Investigaciones Musicales* da Universidade do Chile. Entretanto, “*Nunca se había hecho por una persona del pueblo, que lo difundiera en gran escala. Esto hizo Violeta... tomó lo que antes había sido objeto de investigación más o menos privada y lo devolvió a la gente*” (Idem, *Ibidem*: 50). Assim, a importância central do trabalho musical e de pesquisa de Violeta Parra na música comprometida que começa a se gestar em meados da década de 1960 no Chile está nessa conjunção única entre um conhecimento profundo da cultura chilena e uma concepção crítica da realidade social chilena – combinação que, nesta artista, se expressou mesclada a um mundo artístico e criativo singular.

Inspirados nessa conjunção, em meados da década de 1960 diversos artistas começaram a se articular e desenvolver criações musicais comuns, o que fez com que a Nova Canção Chilena (NCCh) começasse a se delinear enquanto movimento artístico político-cultural. Não há um consenso na literatura especializada sobre o ano de início do movimento, o que se explica por sua formação gradativa e sem intenção coordenada, ao menos no período inicial. Enquanto González, Ohlsen e Rolle (2010: 371) apontam

¹⁷ Margot Loyola (1918-2015) foi cantora, pianista e dançarina. Também realizou pesquisas que trouxeram grandes contribuições para os estudos folclóricos no Chile, bem como especificamente para o estudo de musicologia chilena. Diferente de Violeta Parra, Margot se desempenhou por meios acadêmicos, chegando a integrar o *Instituto de Investigaciones Musicales* da Universidade do Chile. No instituto, ministrou cursos de dança folclórica, onde se originaram os grupos Millaray e Cuncumén.

¹⁸ Rodolfo Lenz (1863-1938) foi um linguista, filólogo e professor alemão, naturalizado chileno. Foi professor da Universidade do Chile, trabalhando com linguística comparada e etnologia. Poliglota, realizou estudos sobre culturas e línguas como mapudungún (mapuche) e papiamentu (criollo), tornando-se grande referência dos estudos folclóricos também.

que essa “prática cultural” se iniciou em 1963, Marisol Garcia (2013: 102) destaca o ano de 1964 como o começo dessa “revolução artística”, e outros autores apontam também os anos de 1964 e 1966.

Em todo caso, é relevante considerar dois principais marcos desse período inicial do movimento. Em primeiro lugar, este movimento se concretizou pela criação de espaços denominados *peñas folclóricas*, locais de boemia intelectual, artística (e muitas vezes política), voltados à apresentação e divulgação de compositores e intérpretes. Caracterizadas por serem locais simples e intimistas, as *peñas* muitas vezes foram concebidas como extensão de casas familiares ou pequenos negócios. A mais conhecida delas, e que caracteriza bem esse perfil, foi a *Peña de los Parra*, criada em 1965 pelos filhos de Violeta Parra, Isabel¹⁹ e Ángel Parra²⁰, situada no centro de Santiago, na antiga casa do pintor e folclorista Juan Capra²¹, na rua Carmen nº 340.

(Figura 1 – Discos da *Peña de los Parra*)



(Fonte: MusicaPopular.cl, online, s.d.)

¹⁹ Isabel Parra (1939-presente) é a filha primogênita de Violeta Parra. Desde muito cedo foi estimulada a ouvir, tocar e viver a música folclórica em seu entorno familiar, começando sua carreira musical muito jovem. Cantautora, também tocava cuatro venezolano e violão. Isabel foi a mulher que mais ganhou destaque na NCCh (se não a única). Atualmente preside a Fundação Violeta Parra.

²⁰ Ángel Parra (1943-2017), segundo filho de Violeta Parra, foi cantautor e escritor. Realizou diversos trabalhos musicais com sua mãe e sua irmã Isabel, e é também um dos grandes nomes da NCCh. Tocava violão e guitarrón chileno. Com o golpe militar, foi levado a campos de concentração, e depois se exilou no México e na França.

²¹ Juan Capra (1938-1996) foi pintor e cantautor. Ainda que tivesse feito parte dos músicos da década de 1960 que criavam música engajada, teve pouco reconhecimento nesse campo (e, desta forma, poucos registros), tendo maior êxito com a pintura. No Chile, atuou como importante movimentador cultural no centro da capital. Em meados de 1960 foi estudar na Europa, voltando durante o governo da UP. Foi torturado diversas vezes por agentes da ditadura, e faleceu no esquecimento em 1996 (GARCÍA, 2020).

Figurando como o principal local de referência para aglutinação e articulação dos artistas do movimento, esta *peña* era frequentada também por escritores, pintores, escultores e músicos de diversas correntes do país e de outras partes do mundo. Com o tempo, o espaço tornou-se um importante centro cultural, expandiu suas funções para compor um estúdio de gravação de onde saíram alguns álbuns pelo selo homônimo, uma sala de venda de discos (quase todos dos irmãos Parra), um colorido espaço de exposição e venda de arte (em cerâmica, cobre, madeira, tecido e lã) de inúmeros artesãos chilenos, além de oferecer fóruns de debates e aulas de violão, canto, cerâmica, teatro e tricô (AGUILERA, 1972: 25-6).

Outras *peñas* folclóricas funcionavam pela capital chilena nesse período. É o caso de *Chile Ríe y Canta*, criada pouco tempo após a dos irmãos Parra, pelo radialista René Largo Farías. René geria esta *peña* na Rua Alonso Ovalle 755, e tinha como principal foco a riqueza e multiplicidade da música folclórica chilena (e latino-americana). Outra foi a *Peña Chilena*, constituída em 1968 por Carmen Pavín Villar, com nítido intuito de mobilização política, conforme defendia a própria gestora do espaço, que era filiada e militante do Partido Comunista chileno (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 31-4). Tendo sido criadas também em outras cidades chilenas como a *Peña de Valparaíso* (sediada na Universidade de Valparaíso, criada por Payo Gondona²² e Osvaldo “Gitano” Rodríguez²³) e mais ao sul em Concepción, as *peñas* foram multiplicando-se e passaram a fazer parte da cultura chilena de forma que perduram até os dias atuais²⁴.

Apesar de que muitas delas, em especial entre os anos sessenta e setenta, fossem voltadas a uma tendência de música mais comprometida social e politicamente, havia também as que não tinham nenhum interesse no envolvimento com tais temas e

²² Payo Grondona (1945-2014) foi músico: cantava, tocava violão e banjo, e suas composições são conhecidas pelo humor satírico. Apesar da formação em jornalismo, se desenvolveu enquanto músico autodidata. Apoiador da UP, trabalhou durante esse governo na Televisión Nacional de Chile e na Editora Nacional Quimantú. Após o golpe, se exilou na Argentina, Alemanha e Itália, retornou ao Chile no final da ditadura, em 1983, voltando a se estabelecer em sua cidade natal, Valparaíso.

²³ Osvaldo Gitano Rodríguez (1943-1996) foi cantautor, escritor e poeta, importante figura da NCCh fora do eixo santiaguino. Com o golpe, exilou-se um tempo na Argentina e logo na França, onde se uniu à Sociedade de Autores e Compositores de Música e trabalhou como Conselheiro Cultural do Centro Francês-Latinoamericano da França. Na década de 1980 recebeu o prêmio de musicologia da Casa de las Américas (Cuba) por um ensaio sobre a NCCh. Voltou ao Chile em 1989 com o fim da ditadura, mas sem conseguir se reestruturar em seu país natal regressa à Europa, em 1994, onde falece dois anos depois.

²⁴ Atualmente, a maior parte das *peñas* não se dá em lugares fixos. Elas costumam ser organizadas para motivos específicos, como comemorações ou homenagens, mas também – e principalmente – são mobilizadas *peñas* solidárias para arrecadar fundos entre vizinhos e familiares para algum tratamento de saúde, por exemplo.

posicionamentos. Na verdade, levando em consideração as diversas *peñas* que foram sendo criadas no Chile, sobretudo durante o período anterior ao golpe militar, pode-se dizer que sua principal característica é de ser um espaço partilhado por certa coletividade (com perfil mais ou menos definido) onde ocorria a apresentação de um artista “– *por lo general vinculado a la música de raíz folclórica, alejado del circuito comercial o con una visión crítica del sistema – quien goza de la atención preferencial en un ambiente cálido, ameno y cercano a las tradiciones más autóctonas*” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 35).

Além das *peñas* folclóricas, um segundo grande marco de referência do movimento foi a realização de festivais de música. De fato, com a realização do *Primer Festival de la Nueva Canción Chilena*, em 1969, aparece por primeira vez a nomenclatura que batizou esse movimento que já vinha se desenvolvendo desde meados da década de 1960. Organizado pelo radialista e jornalista Ricardo García, e produzido com o apoio da Vice-Reitoria de Comunicações da *Pontificia Universidad Católica de Chile*, esse festival se estruturou para responder a uma crescente demanda por congregar os artistas da música folclórica do país.

(Figura 2 – Victor Jara e o grupo Quilapayún, no Primeiro Festival da Nova Canção Chilena, 1969)



(Fonte: memoriasdaditadura.org, online, s.d.)

Natália Schmiedecke (2014) destaca que ainda que haja uma reiterada tendência nas abordagens sobre a temática em considerar esse festival enquanto ato fundador da NCCh, esse evento não teria de fato evidenciado um delineamento artístico e político

característico do movimento, uma vez que teria reunido artistas de diversas tendências musicais. De acordo com González (2017: 15), ao selecionar os artistas que melhor representariam a canção chilena naquele momento, o organizador do evento Ricardo García pôs em cena mantas de *huaso*, smokings e ponchos – que representariam, respectivamente, a Música Típica, o Neofolclore e a NCCh, as quais julgadas do ponto de vista ideológico se alinhavam, por ordem, no espectro político da direita, do centro e da esquerda (Idem, *Ibidem*: 10).

Conforme descreve Joan Jara, viúva de Victor Jara, o formato de concurso assumido pelo festival não teria mobilizado o confronto individual entre artistas, mas sim “entre dois conceitos distintos e opostos do que era a canção chilena: a nova música, com letras críticas e comprometidas com as mudanças revolucionárias, ou as canções ‘apolíticas’, que davam a impressão de que nada precisava ser modificado” (JARA, 1998: 179). Com isso, Jara enfatiza especialmente a tensão que vinha crescendo entre artistas do Neofolclore e aqueles convictos da necessidade e do dever do artista de tomar posição frente aos acontecimentos políticos e às demandas sociais e econômicas de grande parte da população (são estes músicos que logo se reuniram no movimento da NCCh)²⁵. Entretanto, mesmo que inicialmente não estivesse restrito àquele gênero de música comprometida, esse festival estreou diversas músicas que passariam a fazer parte do repertório da NCCh, com destaque para “*Plegaria a um Labrador*”, de Víctor Jara²⁶, então apresentado conjuntamente com o grupo Quilapayún²⁷.

Para a Schmiedecke (2014), a instituição da NCCh enquanto tal teve como fio condutor “o comportamento político dos músicos” e se deu exatamente por “uma necessidade sentida por determinados artistas de se distinguirem de outros, revelando um processo marcado por tensões, disputas e exclusões” (*Ibidem*: 33). Por isso, a autora defende que o característico engajamento da NCCh só seria explícito no Segundo

²⁵ O destaque das diferenças e do confronto apenas entre Neofolclore e NCCh se dá pelo fato de que a Música Típica – corrente diametralmente oposta à expressão da NCCh –, ainda que estivesse presente, teve ainda um papel minoritário no festival.

²⁶ Nessa ocasião também foram apresentadas as músicas: “*Canción de Juan el pobre*” de Rolando Alarcón, “*Lo imposible*” de Patricio Manns e “*Amigo, soldado, hermano*”, de Ángel Parra (SCHMIEDECKE, 2014: 32).

²⁷ Quilapayún é um dos principais grupos da NCCh, com ampla discografia e repertório de singular qualidade artística. Formado em 1965, desde o início tinha um afã revolucionário. Notabilizado pela vestimenta de ponchos pretos, o grupo foi dirigido por Ángel Parra, Víctor Jara e Eduardo Carrasco. Grandes apoiadores da UP, seus integrantes se exilaram na França após o golpe de Estado. Fruto de desentendimentos, o grupo se dividiu em dois. Atualmente, o grupo do Chile é detentor legal do nome da banda, enquanto os ex-integrantes na França passaram a utilizar o nome Guillatún.

Festival da Nova Canção Chilena, realizado no ano seguinte. Este festival reuniu unicamente os artistas comprometidos, não por acaso no ano eleitoral de 1970, quando ocorreu uma destacada mobilização artística em apoio aos candidatos à presidência – contexto em que os artistas da NCCh se organizaram, em maior ou menor medida, em apoio à Unidade Popular, liderada por Salvador Allende (SCHMIEDECKE, 2014: 34).

Consideradas as questões relativas à construção e consolidação da NCCh, que marcam uma primeira fase do movimento, podemos apontar outros dois momentos do movimento que serão tratados com maior profundidade mais adiante. Um segundo período será durante o governo da Unidade Popular, que se iniciou com a eleição de Salvador Allende, em 1970, e durou até o golpe militar em setembro de 1973. E um terceiro momento é o do pós-golpe e todas suas consequências para o corpo artístico da NCCh, tanto para os que foram ao exílio quanto aos que permaneceram no país – este período tem um fim indefinido, em reticências.

A tendência de incorporação dos debates, críticas sociais e demandas políticas marcantes das décadas de 1960 e 1970 dentro das expressões musicais não foi uma exclusividade deste movimento, ela permeou tantos outros artistas mais ou menos ligados a este. Ainda assim, os mais destacados artistas que tinham suas práticas pautadas por essa orientação de comprometimento social e político são considerados integrantes da NCCh. Aqui falamos de músicos como os já citados Víctor Jara, Isabel e Ángel Parra, Osvaldo “Gitano” Rodríguez e Payo Grondona, mas também de Rolando Alarcón²⁸, Patricio Manns²⁹, Héctor Pavez³⁰ e Sergio Ortega³¹. E também os grupos

²⁸ Rolando Alarcón (1929-1973) foi professor pedagogo, cantautor, escritor e militante. Atuou no processo de projeção folclórica, sendo diretor do grupo Cuncumén por uma década. Tocava violão e piano, e suas composições foram de grande aporte à NCCh. Pouco antes de falecer, em fevereiro de 1973, foi nomeado Assessor de Educação Musical no Ministério da Educação da UP (ONDA, 1973: 5).

²⁹ Patricio Manns (1937-2021) foi jornalista, cantautor e escritor de romances, crônicas, poesias e peças de teatro. Grande apoiador de Allende, colaborou nas campanhas de sua candidatura à presidência em 1964 e 1970. Com o golpe militar, se exila em Cuba, e logo depois na França e na Suíça. Nesse período, fundou o grupo Karaxú e desenvolveu diversos trabalhos com o grupo musical Inti-Illimani.

³⁰ Héctor Pavez (1932-1975) foi cantautor e pesquisador do folclore chileno. Iniciou nesse campo com o grupo Millaray (de projeção folclórica). Passou a fazer parte da NCCh e atuou na *Peña Chile Ríe y Canta*. Integrou a Central Única dos Trabalhadores do Chile e acompanhou Allende em sua candidatura. Na UP, foi nomeado presidente do Comitê de Folcloristas. Se exilou na França, onde faleceu em 1975.

³¹ Sergio Ortega (1938-2003) foi pianista e compositor de óperas, cantatas, trilhas sonoras e canções políticas. Compôs músicas emblemáticas como “*El Pueblo unido jamás será vencido*” e “*Venceremos*”. Comunista, criou o hino das Juventudes Comunistas, do Partido Radical e da Central Única dos Trabalhadores do Chile. Na Universidade do Chile, lecionou música e foi diretor artístico da televisão. Exilou-se e viveu o resto da vida na França, onde dirigiu a Escola Nacional de Música de Pantin.

Quilapayún, Inti Illimani³², Tienponuevo³³, Ameríndios³⁴ e tantos outros. Vale ressaltar a importância do grupo Cuncumén³⁵ que, embora represente a tendência anterior de “projeção folclórica”, foi um dos primeiros conjuntos musicais que agruparia importantes artistas da NCCh. Assim como Violeta, este grupo teve grande influência na alta qualidade do desenvolvimento artístico, e em especial folclórico, do movimento.

Os usos da música popular não se restringiram às referências culturais existentes estritamente em território chileno. Intensificando uma tendência que já vinha se gestando nas décadas anteriores, os artistas da NCCh consideraram como parte da cultura própria e autêntica o arcabouço folclórico existente em outros países latino-americanos, como Bolívia, Equador, Peru, Argentina (em especial do norte) e Colômbia (do sul do país) (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 357). Dessa maneira, as canções do movimento exploraram ritmos que iam desde a cueca, a refalosa, a tonada e o cachimbo, até o huaino, a ranchera, a polka criolla, a valsa peruana e o vallenato. Mesmo que explorassem mais os referenciais do folclore andino, em alguns casos se usou tocar ritmos caribenhos como a guaracha, a salsa e o son cubano. Inspirados nessa grande diversidade de ritmos, os músicos também adotaram o uso de múltiplos instrumentos, dentre os quais estão: violão, charango, guitarrón, bombo, rabel, tormento, kultrún, trutruka, quena, zampona, cuatro venezolano, tres cubano e triple colombiano; bem como outros instrumentos transculturais como mandolino, acordeón e a bandurria (ORREGO-SALAS, 1985: 7-8).

Com esse tratamento do folclore, pensado e construído também em âmbito regional, os músicos da NCCh (e, de forma geral, todos os artistas da renovação folclórica) tinham o intuito de fazer frente a uma constante histórica de assimilação e

³² Inti-illimani é um grupo emblemático do movimento. Formado em 1967, desde o início expressava seu posicionamento político e em prol da classe trabalhadora. Deu apoio explícito à eleição de Allende, voltando sua criação artística diretamente à contingência histórica e política do período. O grupo se exilou na Itália, onde permaneceu até a volta da democracia. Desde 2004, o grupo fragmentou-se e disputa pela marca da banda: o Inti-Illimani Histórico e o Inti-Illimani Nuevo (embora estes não aceitem tal adjetivo).

³³ Tienponuevo se formou em 1965 em Valparaíso, e segue ativo. A banda teve importante colaboração cultural durante a UP. Se caracteriza pela inquietação social e o caráter popular em sua atuação artística e política. O grupo se exilou brevemente na Argentina e logo na Alemanha, onde se estabeleceu.

³⁴ Ameríndios foi criada em 1967 por Mario Salazar e Julio Numhauser, e fusionou o folclore com jazz e rock. A banda atuou nas delegações culturais da UP em diversos países. Após o golpe, a dupla se exilou, passando pela Argentina e Espanha, até se estabelecer na Suécia. Em 1979, os dois integrantes se separaram, seguindo suas carreiras com outros projetos. Apenas Mario voltou a viver no Chile.

³⁵ O grupo de danças e canções folclóricas Cuncumén foi criado em fevereiro de 1955, por Sylvia Urbina, Rolando Alarcón e Alejandro Reyes, então estudantes dos cursos de folclore ministrados por Margot Loyola na Universidade do Chile. Posteriormente, diversos outros artistas passaram a integrar o grupo, dentre os quais Victor Jara – que colaborou como músico e diretor artístico.

valorização de cultura alóctone europeia e estadunidense, imposta em detrimento da riqueza cultural da região. Por consequência, os músicos do movimento chamavam a atenção para o fato de que esse mesmo processo de apagamento cultural, que foi fruto de um longo processo colonial, também delimitou fronteiras artificiais entre os países que buscaram isolar e diferenciar povos e culturas de maneira arbitrária, para proveito próprio dos detentores do poder durante o período de constituição dos Estados-nação latino-americanos.

Embora tivessem em comum o teor explicitamente político e de contestação social, cada artista e grupo musical trazia um universo próprio de construções simbólicas, performatividades, temas, influências rítmicas, melódicas, instrumentais etc. Nesse contexto, observa-se a combinação do folclore com outros gêneros musicais. De fato, o encerramento apenas na música folclórica esteve longe de ser uma regra na NCCh. Pelo contrário, uma das questões mais marcantes deste movimento foi sua capacidade de abrir um campo de posicionamentos e perspectivas ideológicas bastante congruentes, abarcando ao mesmo tempo uma musicalidade heterogênea e experimental.

É o caso do importante encontro entre a música popular e erudita, que se gesta na NCCh principalmente desde o final da década de 1960. Na esfera da música de conservatório, Roberto Falabella havia sido precursor, ainda na década de 1950, da criação de músicas de concerto baseadas nas tradições locais e comprometidas política e socialmente (GONZÁLEZ, 2016: 168). Inspirados no trabalho deste compositor, três músicos de conservatório se aproximaram dos músicos populares da NCCh, e passaram a fazer parte deste movimento: Sergio Ortega, Luis Advis³⁶ e Gustavo Becerra-Schmidt³⁷. Dentre os principais grupos da NCCh que foram profundamente influenciados por esse fluxo, estão Quilapayún, Inti-Illimani e Aparcoa³⁸ (Idem, *Ibidem*: 171).

³⁶ Luis Advis (1935-2004) foi professor de filosofia, compositor e pianista. Ao adentrar os estudos sobre a música popular latino-americana, desenvolveu um estilo particular de fusão de elementos da música clássica e popular. Dentre suas criações estão músicas religiosas, para teatro, televisão e cinema.

³⁷ Gustavo Becerra-Schmidt (1925-2010) foi compositor e pesquisador do campo musical. Voltado ao experimental, boa parte de suas obras tiveram como pano de fundo sua inquietação social. Trabalhou como professor do Conservatório Nacional do Chile, diretor do Instituto de Extensão Musical e adido cultural do Chile em Bonn (Alemanha). Após o golpe de Estado, exilou-se na Alemanha, onde lecionou na Universidade de Oldenberg e viveu o resto da vida.

³⁸ Criado em 1965, o grupo Aparcoa se forma ao som da cueca brava e, com o decorrer do tempo, passa a tocar músicas de diversas partes da América Latina. Em 1969, participou da musicalização da obra

O compartilhamento entre músicos “eruditos” (formados em conservatórios de música clássica) e músicos populares (a maior parte deles autodidatas e/ou herdeiros de uma tradição musical familiar), é central para compreender a especificidade e qualidade artística que caracteriza a NCCh. Esforço que ganha lugar “*ya sea por la oportunidad de aprendizaje mutuo o por los vínculos ideológicos que los unían*” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 375).

Foi na Escola Musical Vespertina da Universidade do Chile, que funcionou de 1966 a 1973, onde mais se desenvolveram tais trocas. Os músicos de conservatório puderam ter contato direto e mais profundo com as formas e instrumentos folclóricos, logrando desenvolver uma linguagem que fosse capaz de estabelecer uma ligação com seu entorno e pudesse, assim, expandir o alcance da sua mensagem. Por sua vez, a ligação com músicos de concerto proporcionou aos músicos populares a ampliação de técnicas instrumentais, sonoras e estilísticas, trazendo o aperfeiçoamento e diversificação nas melodias, composições e uso de instrumentos musicais (GONZÁLEZ, 2016: 171; GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 376).

Violeta Parra foi precursora em resgatar, dentro da música popular, os referenciais experimentais da vanguarda, com suas obras “*Anticuecas*” e “*El gavilan*” (compostas no final da década de 1950), seguida de Patricio Manns com a obra “*El sueño americano*” (1965), e Ángel Parra com o “*Oratorio para el Pueblo*”. Entretanto, apenas através do posterior encontro entre músicos populares e eruditos que será concebida a obra-prima dessa fusão: a cantata popular. Adotando a longa e complexa estrutura do estilo da cantata – originária da Itália e muito explorada pelo Barroco – foram agregados à cantata popular instrumentos do folclore latino-americano (em especial de música andina), bem como temáticas social e politicamente comprometidas. A obra inaugural desse estilo na NCCh é a “*Cantata Santa María de Iquique*”, composta em 1969, por Luis Advis. A longa obra de 18 peças narra a grande chacina de trabalhadores do salitre cometida pelo exército chileno durante uma greve geral, ocorrida em 21 de dezembro de 1907, na cidade de Iquique (MOYA, 2017: 24-5).

Enquanto foi possível dentro da NCCh relativizar o que representava a origem europeia da música clássica – isto é, seu papel como referência cultural historicamente

“*Canto General*”, de Pablo Neruda, junto com Gustavo Becerra-Schmidt e Sergio Ortega. Seus integrantes eram membros do Partido Comunista chileno. Com o golpe militar, se exilaram na Alemanha, onde se dissolvem, em 1977. Somente trinta anos depois voltaram a se reunir.

imposta, enquanto parte da estratégia colonial – para tirar desta tradição os melhores frutos e mesmo se hibridizar com esta, com o rock a questão foi um tanto mais delicada. Isso porque sendo o rock de origem estadunidense e sua entrada no Chile ter sido amplamente impulsionada pela indústria musical, esse gênero chegou a sofrer rechaço pelos cantores comprometidos mais rígidos, por significar para estes tanto uma influência imperialista quanto um produto mercadológico desprovido de função social. Nesse contexto, alguns interpretaram os roqueiros como “rebeldes sem causa”, uma vez que não colocavam sua arte (ao menos explicitamente, e a partir desse entendimento) na linha de frente das disputas de narrativas com o centro do poder, contra as injustiças sociais e em prol de um mundo mais justo.

Entretanto essa concepção com relação ao rock, bastante presente nos primeiros anos da década de 1960, foi sendo desconstruída por grande parte dos artistas ditos comprometidos, à medida que esse gênero musical se desenvolvia e se “chilenizava”. A tal ponto que durante o governo da UP, parte dos artistas do movimento passou a adotar as batidas do rock e de outros ritmos amplamente popularizados, com o objetivo de cativar um maior número de ouvintes – em especial o público jovem –, logrando mais amplitude na difusão da mensagem de apoio ao processo revolucionário³⁹. Cabe mencionar ainda que no período posterior à instalação da ditadura militar, há uma tendência nos grupos e artistas da NCCh de experimentar uma ainda maior diversificação (de temas, expressões e gêneros musicais) e, nesse processo, muitos tenderam ao rock progressivo⁴⁰ (ZÚÑIGA, 2014: 139-42).

O rechaço ao rock, que fez parte do que Martín Farías Zúñiga define como “*las fronteras autoimpuestas por una parte de los expoentes de la NCCh*” (2014: 149), mesmo que longe de ser uma regra entre os artistas do movimento, se manteve em diversos relatos produzidos nas décadas seguintes – e que ainda hoje servem como guia aos estudos sobre o tema. Consequentemente, e ainda de acordo com Zúñiga (2014), se criou um manto de invisibilidade em torno da presença do legado roqueiro e do uso da guitarra elétrica no movimento: em alguns casos, bandas que estiveram nas imediações,

³⁹ Martín Farías Zúñiga (2014: 149 e 154-5) cita como exemplos dessa estratégia: o lançamento da Revista Onda pela editora Quimantú (do governo da UP), que tem seu jingle de divulgação feito ao som de rock, musicado por Ameríndios; e também a gravação e difusão pelo selo DICAP (do Partido Comunista) de um disco instrumental da banda Combo Xingú, onde figuram conhecidas músicas da NCCh arranjadas ao rock – segundo o autor, com o nítido intuito comercial e ideológico.

⁴⁰ Illapu e Congreso são apenas alguns destes que mergulham na experimentação com o rock. Outros tantos vivem grandes mudanças de estilo e gêneros variados, como Inti-Illimani e Quilapayún.

desenvolvendo projetos e canções junto aos músicos do movimento⁴¹; em outros, a influência do rock expressa nos próprios artistas consagrados pela literatura especializada⁴².

É a partir desse contexto de diversificação, experimentação e amálgama musical que viemos percorrendo nas últimas páginas, que surge o que posteriormente iria se denominar de “fusão latino-americana”. Tendência que se iniciou no Chile entre o final dos anos 1960 e começo da década seguinte, baseada em uma prática que já vinha sendo desenvolvida nas décadas anteriores no país, desde o começo do processo de renovação folclórica. Inclusive Juan Pablo González destaca que a fusão latino-americana é um conceito presente em Victor Jara, “que desenvolveu em suas composições e que fomentou nos grupos que assessorou artisticamente entre 1966 e 1973” (2016: 176).

Entretanto, com o tempo esta tendência se caracterizou essencialmente por mesclar elementos folclóricos latino-americanos com gêneros musicais como o jazz, o rock, música clássica, estilos e ritmos europeus e brasileiros – posteriormente também se incluem o pop e a cumbia, por exemplo. Inicialmente, as principais referências dessa tendência foram o grupo pioneiro Los Jaivas⁴³, e os grupos Congreso⁴⁴ e Inti-Illimani⁴⁵. Durante o período ditatorial surgiram também as bandas Barroco Andino⁴⁶, Sol y Medianoche⁴⁷ e Santiago del Nuevo Extremo⁴⁸. Muitos outros grupos e artistas seguiram desenvolvendo músicas nesse sentido posteriormente. Juntas, essas diversas gerações da fusão latino-americana brindaram ao mundo um rico e extenso legado musical.

⁴¹ Exemplos são: Los Blops que, em 1971, colaboram em gravações de discos de Victor Jara, Ángel Parra e Patricio Manns, além de gravar seu segundo álbum pelo selo discográfico dos irmãos Parra; Los Mac's, que gravaram a música de protesto “*La muerte de mi Hermano*”, de Payo Grondona; dentre outros.

⁴² Os trabalhos de Congreso e Ameríndios são exemplos explícitos dessa influência, presente também em músicos como Victor Jara, “Gitano” Rodríguez, Rolando Alarcón e tantos outros.

⁴³ Los Jaivas (1963-presente): cruzamento entre o rock psicodélico e elementos folclóricos andinos.

⁴⁴ Congreso (1969-presente): mescla de música folclórica com rock progressivo, posteriormente também agregaram o jazz fusion e o pop.

⁴⁵ Inti-Illimani (1967-presente): de início, tocou música instrumental andina, passando por diversos gêneros folclóricos latinoamericanos e arranjos próprios. Durante o exílio, incorporou elementos da música europeia (em especial italiana) e de diversas outras latitudes do mundo todo.

⁴⁶ Barroco Andino (1973-presente): arranjos e instrumentos folclóricos com repertório europeu de música clássica barroca.

⁴⁷ Sol y Medianoche (1982-1992): rock folclórico e rock progressivo.

⁴⁸ Santiago del Nuevo Extremo (1978-presente): Inicia com música acústica, de voz e violão. Logo, introduz novos instrumentos como flauta transversal, baixo elétrico, saxofone, charango, teclado, bateria e clarinete, navegando por gêneros diversos, em especial o rock progressivo.

Diversos artistas e grupos dessa tendência que estiveram ativos durante as décadas de 1960 e 1970, não fizeram parte da “música engajada”, mas não deixaram de estar influenciados pelos ideais utópicos e revolucionários da época. Sendo ou não considerados como parte do movimento da NCCh, muitos destes estiveram empenhados em fazer de sua expressão artística um mecanismo de transformação social. Em muitos casos, exerceram sua arte em apoio à revolução socialista da UP ou mesmo no movimento de resistência à posterior ditadura militar – ainda que não em moldes pré-definidos ou com temática exclusivamente direcionada, muito embora o mesmo não tenha ocorrido nem mesmo com os artistas do movimento. De fato, muitas expressões musicais da fusão desse período se assemelharam em diversos sentidos às características principais da NCCh, para além da influência do folclore latino-americano. Inclusive, assim como ocorreu com os artistas do movimento, muitos destes também viveram perseguição e foram forçados ao exílio após o golpe de Estado, por serem considerados “subversivos” pelo governo militar.

Longe de pretender relativizar demais as características que estruturam e singularizam a NCCh a ponto de descaracterizá-la, aqui buscamos atentar ao fato de que tampouco este movimento pode ser pensado de forma estrita e encerrado em uma bolha, como recorrentemente foi abordado ao longo dos anos. Até porque deixar de considerar os elementos experimentais, as diversas influências musicais e possibilidades de expressão que ali emergiram, seria desconsiderar tanto o caráter heterogêneo deste, quanto os múltiplos percursos de cada um dos seus integrantes. De igual maneira, serve para contrapor as análises que resumem o movimento a um mero panfleto político, a ponto de ignorar a diversidade de textos ali construídos, bem como toda sua fecundidade e potência musical. Com isso, frisamos que a existência deste movimento enquanto tal não deve servir como referência regulatória do nível de comprometimento de artistas que estavam fora ou mesmo nas margens do seu circuito, assim como não serve para qualificar o desempenho musical destes últimos. Mas voltaremos a todos estes temas mais adiante.

1.1.2. A NCCh e suas dinâmicas contingenciais: entre artistas e governos

Conforme apontamos ao iniciar este capítulo, a NCCh é um fenômeno que emerge da conjunção de inúmeros fatores, mas que tem na contingência histórica sua marca principal. O característico comprometimento social e político é um sintoma

preponderante do momento em que este movimento desabrocha, e fruto da fusão entre inconformismo social e esperança de transformação por um mundo mais igualitário. Embora tenha sido um sentimento pulsante em todo o mundo durante a década de 1960, ele tomou contornos específicos no Chile com as demandas da população por mudanças sociais e em sua relação com os representantes políticos.

Un clima de debate político en acenso permanente. La lucha de clases se expresa cada día de modo agudo y dramático; la “revolución en libertad” de Eduardo Frei siembra ventos; las matanzas de trabajadores conmueven el país; los sindicatos se bifurcan y se enfrentan, los partidos de la izquierda tradicional vacilan con la espada al pecho; los éxitos de la Revolución Cubana ponen dinamita en las conciencias, el estudiantado está otra vez saltando sobre los charcos (MANNS, 1984: 59).

Nesse contexto nasce a NCCh. E foi também no decorrer dos anos, com novas perspectivas e contingências sócio-históricas que o movimento sofreu mudanças de feição e adotou novas práticas discursivo-musicais, conforme veremos a seguir.

Mariana Oliveira Arantes (2009: 44-5) explica que durante o governo da Democracia Cristã (1964-1970), o anseio de modernização impulsionou o avanço da cultura de massas, através de meios de comunicação como rádio e televisão. De acordo com a política adotada pelo governo então em exercício, estes espaços deveriam corresponder à pluralidade de ideias e expressões, de modo a acompanhar o processo evolutivo da sociedade, dando inclusive lugar para o público jovem – incluídos novos hábitos, modas e estilos musicais. Nesse contexto, o Neofolclore caiu como uma luva, uma vez que refletia precisamente o caráter do mandato de Eduardo Frei: movido pela vontade de inovação e mudança, mas sem com isso quebrar com os elos daquilo que tinha de mais tradicional e retrógrado na sociedade chilena – uma equação que logo se mostrará insustentável.

Nesse mesmo período, diversos músicos – inclusive aqueles então identificados com o Neofolclore – estavam cada vez mais engatados em incorporar em suas práticas artísticas o elemento das problemáticas sociais e, logo mais adiante, da necessidade de uma revolução. Quanto mais o conteúdo textual e as práticas dos artistas iam se radicalizando, mais estes perdiam espaço nos meios de difusão massivos e na esfera cultural institucional de forma geral, uma vez que este olhar crítico parecia ser demasiadamente pessimista e ameaçador para o *status quo*.

De certa forma, o relativo distanciamento da grande indústria cultural foi proposital, uma vez que se negavam a ceder à padronização e comercialização de sua expressão artística. Assim, criaram formas próprias e autogestionadas para a produção e circulação de suas canções e discos. As *peñas* folclóricas foram o primeiro resultado disto, seguidas da criação de espaços de interação, instrução musical e gravação, e da criação de festivais e selos discográficos⁴⁹. De fato, justamente o afastamento e a consequente necessidade de construir espaços próprios de compartilhamento e difusão desse tipo de música, foram os fatores que reuniram tais músicos e sintetizaram o movimento (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 374).

A NCCh nasceu em um momento decisivo para a sociedade chilena, e caminhou junto às tensões sociais existentes nesta. Quando analisamos a discografia dos cantautores e grupos do movimento, verificamos que até meados da década de 1960 suas canções são bem mais releituras do folclore tradicional, com espaço ainda minoritário de criações próprias que estivessem voltadas à crítica social e a um posicionamento político mais definido. A partir desse período, as composições foram progressivamente (e de forma cada vez mais explícita) acentuando o posicionamento político destes. De forma que no período prévio à eleição da UP e durante o seu governo chegou-se ao ápice dessa tendência que, conforme abordaremos no próximo capítulo, apresentou-se como um processo de disputa de narrativa e de pedagogia social (ALONSO; GONZÁLEZ, 2020).

Isto ocorreu também porque um dos primeiros reflexos ocasionados pelo frenesi da crescente cultura de reivindicação social foi o confronto com setores sociais que tinham interesses próprios em conter a renovação pleiteada pelas camadas populares e progressistas, movimentando também um cada vez mais intenso antagonismo no seio da sociedade chilena. Esse conflito teve seu primeiro ápice durante o período prévio às eleições presidenciais de 1964, e foi momentânea e aparentemente arrefecido pela vitória do governo da Democracia Cristã (PDC) que, por se apresentar como um governo de centro, propunha-se a acolher amplas demandas de setores díspares da sociedade.

O ano de 1969 marcou um novo fortalecimento do clima de polarização política, com mais uma eleição presidencial. Nessa corrida eleitoral, os mais diversos tipos de

⁴⁹ Nesse sentido, o selo DICAP, ligado às juventudes comunistas, terá um papel essencial na difusão da canção comprometida chilena do período.

expressões artísticas estiveram profundamente envolvidos com o dever do principal espaço político representativo do país. Disputavam naquela ocasião Salvador Allende (Unidade Popular), Jorge Alessandri (Partido Nacional) e Radomiro Tomic (Partido Democrata Cristão) – mais uma vez os já mencionados “três terços” (NEGRI, 2012: 58). As cidades do fino e comprido país encheram-se de murais com emblemas de campanha, frases de impacto e símbolos de esperança – embora é certo que de forma bem menos expressiva com relação ao apoio a Alessandri. Na esfera musical, também irromperam diversas criações em apoio aos candidatos.

Nos primeiros anos da NCCh, o maior foco das canções comprometidas esteve em explorar uma narrativa de denúncia das injustiças sociais, do apagamento de setores trabalhadores marginalizados e de crítica social. Entretanto, a partir de 1969, esgotadas as expectativas de uma real mudança por parte do governo de centro em exercício, o chamado à revolução parecia cada dia mais urgente. E o que se mostrava ser um imperioso momento de mudanças motivou um mergulho profundo dos artistas da NCCh no apoio à UP (em alguns casos, um mergulho de ponta cabeça), que se deu sob o lema “não há revolução sem canções”. As canções iam desde assuntos amplos como a revolução de uma forma geral, até a propaganda explícita das propostas de governo de Allende (GARCÍA, 2013: 125-6).

Em setembro de 1969 Salvador Allende, que já havia perdido a eleição em 1958 e em 1964, enfim era eleito presidente do Chile. Com a ascensão do governo democraticamente eleito da Unidade Popular, um novo período se instalou no Chile com a agenda socialista que propunha a nova gestão. Conforme apontam Alonso e González (2020), a cultura teve relevante papel durante o governo allendista, em especial a música e a literatura, que haviam sido um suporte fundamental na campanha eleitoral. Ainda que não houvesse um esforço programático e prioritário do governo para incentivo deste campo, diversas expressões artísticas tiveram espaço para se desenvolver. Em especial, obviamente, aquelas que tomaram para si a tarefa de mobilizar a população, voltando sua tarefa artística para o apoio ao processo revolucionário que começava a se gestar nos primeiros anos da década de 1970.

Nesse contexto, a Nova Canção Chilena se tornou quase que porta-voz oficial da experiência trazida pelo governo. Ainda que em um movimento impulsionado de baixo para cima, foi a partir desta gestão que o movimento passou a ter maior notoriedade e difusão, que iria alcançar diversas latitudes. Assim, dos artistas que estiveram

participando do apoio eleitoral da UP, alguns chegaram a ocupar cargos nas pastas relacionadas à gestão cultural do governo, ao passo que muitos atuaram como verdadeiros “agentes diplomáticos” do governo eleito – conforme define Javier Rodríguez Aedo (2016) – realizando turnês por diversas partes do mundo, nas quais compartilhavam a vivência da implementação da revolução chilena na qualidade de partícipes desta.

Após o golpe de Estado no Chile, o cenário mudou drasticamente. Aquele período de florescimento artístico – onde o muralismo tomou conta da paisagem urbana, literatos e intelectuais construía crônicas, análises críticas e manifestos voltados às questões locais e regionais, e as canções narravam a construção de uma nova sociedade – foi deixado para trás. No mesmo dia em que o palácio presidencial foi bombardeado pela manhã, também começou a engrenagem persecutória e de censura: “*El mismísimo día 11 de septiembre de 1973 se difuminan los acordes y melodias de las guitarras, quenas, cuatros y triples, y predominan los ecos de un desgarrado grito de dolor...*” (CHIAPPE; FARFÁN, 2009: 35).

Um dos primeiros efeitos do golpe militar foi o exílio de boa parte dos artistas que faziam parte da NCCh – assim como de inúmeros outros músicos, intelectuais, militantes de esquerda e artistas de diversos tipos de expressão. Muitos por sofrer perseguição direta e pessoal, uns que se encontravam fora do país e foram proibidos de voltar, outros tantos por receio – todos foram forçados a viver um exílio que perduraria durante as quase duas décadas de ditadura militar no Chile. Inicialmente, a diáspora chilena se dispersou em várias partes do mundo. Na América Latina, escaparam para países como México, Cuba e Argentina. Contudo, frente a situações que os impossibilitaram de se firmar profissional e financeiramente, bem como por precárias condições de segurança, muitos exilados – dentre os quais os artistas da NCCh – acabaram por se radicar em países europeus como França, Alemanha, Itália e Suécia.

Conforme apontam Chiappe e Farfán (2009: 35-8), no período que se seguiu ao golpe militar toda a canção politicamente engajada – ou que assim pudesse parecer aos olhos da junta militar – foi duramente reprimida no Chile. Se foi a partir da inspiração nas raízes folclóricas que os artistas do movimento haviam desenvolvido canções de conteúdo social, iniciado o período ditatorial o regime militar inverteu as coisas: proibiu-se o uso de instrumentos andinos sob a justificativa de que estes teriam em essência um caráter subversivo. Com isso, não apenas os artistas do movimento foram

impactados, mas diversos outros que pudessem de alguma forma, mesmo que mínima, transparecer um posicionamento crítico à autoridade de junta militar ou ao novo modelo político, social e econômico que se impunha.

Obviamente, cessou no Chile qualquer tipo de incentivo cultural que pudesse abarcar esse tipo de expressão musical. Nas mídias e eventos oficiais, a única expressão musical de folclore voltou a ser a da Música Típica, que havia perdido espaço nos anos anteriores com a propagação da canção comprometida. Restituíram-se os discursos musicais sobre as paisagens idílicas e uma concepção idealizada de uma sociedade homogênea, patriótica e harmônica (isto é, isenta de conflitos de classe). Ao mesmo tempo, não somente a música comprometida foi proibida, mas também as oficinas discográficas que a difundiam foram destruídas e os espaços das *peñas* folclóricas foram embargados. No período que se segue à violenta instituição da ditadura militar chilena, as *peñas* passaram a funcionar na clandestinidade e adquiriram essencial importância como espaço de resistência cultural e política, muitas vezes em oposição ao discurso veiculado pelo governo autoritário de Pinochet – ainda que não todas adquiriram tal caráter, ao menos explicitamente (CHIAPPE; FARFÁN, 2009)⁵⁰.

No Chile, a canção comprometida foi sufocada, mas não pôde ser calada. Compelidos a não seguir os trabalhos artísticos da forma que vinham fazendo, os artistas que permaneceram no Chile precisaram desenvolver estratégias tanto para seguir criando uma arte afim aos ideais que gostariam de expressar, quanto para resguardar a integridade física sua e de suas famílias – longe dos porões de tortura e dos campos de concentração. Atuando como “ecos do tempo subterrâneo” – como bem pontua o título do livro de Chiappe e Farfán (2009) – esses músicos equacionaram cautela e luta pelo retorno democrático através do Canto Nuevo. Nesta então nova tendência musical, herdeira da NCCCh, somaram-se também novos grupos e músicos, todos organizados pela resistência cultural à ditadura.

Também entre os músicos exilados se prosseguiu com a criação da música comprometida, uma prática que conforma uma espécie de cancionero do exílio. De

⁵⁰ Conforme apontam Chiappe e Farfán (2009: 74-8), durante o regime militar pode-se considerar a existência de três tipos de *peñas*, de acordo com seu conteúdo: as *peñas* “*comprometidas politicamente*”, de explícita oposição à ditadura, a maioria delas ligadas aos partidos políticos de esquerda, em especial ao Partido Comunista; as *peñas* “*blancas*”, com viés mais ameno quanto ao teor político, muitas vezes fruto do medo à repressão; e, por fim, as *peñas* “*no comprometidas politicamente*”, aquelas que pelo próprio posicionamento de seus fundadores descartavam qualquer menção a uma posição política – muitos destes não eram afins aos ideais de esquerda.

fato, por mais duro que tenha sido o golpe de Estado de 1973, este não gerou uma ruptura na prática política do folclore chileno. Muito pelo contrário, passado um primeiro período de lidar com o impacto da nova situação após o violento 11 de setembro e de adaptação no exílio, essa prática se assentou e aprofundou à medida que ocorreu um revigoramento do posicionamento político e uma ampla difusão internacional da NCCh (AEDO, 2021: 24).

A curta e prematuramente interdita revolução chilena ecoou em toda a América Latina. Nos anseios de experiências musicais similares, encontrou novas vozes que também reverberavam uma natureza insubmissa e revolucionária. A internacionalização solidária promovida pelo esforço de sustentação do campo socialista na região, já havia sido iniciada anos antes em mútuo apoio aos processos revolucionários empreendidos ou aspirados nos diversos territórios latino-americanos, e teve um de seus ápices nos atos de solidariedade ao povo chileno no período pós-golpe. Dessas conexões falaremos mais a seguir.

1.2. *Canción con fundamento* para além das fronteiras nacionais

A experiência da NCCh, embora tenha suas especificidades, fez parte de um processo mais amplo de tomada de consciência social e política expressa através da música, que também esteve presente em outros países da América Latina. Interconectadas, as diversas manifestações de música comprometida da América Latina constituíram o que se usou denominar de Nova Canção Latino-Americana (NCLA), que reuniu expressões da canção comprometida não somente do Chile, mas também de países como Cuba, Argentina, Uruguai e Brasil.

Neste contexto, a relação com a Cuba revolucionária teve um sentido especial, uma vez que a ilha figurou como epicentro da construção e organização da NCLA. Para além disso, especialmente com relação ao Chile, a experiência cubana já bastante mais solidificada se mostrou tanto como um referencial, quanto como um modelo revolucionário contrastante com aquele adotado no processo chileno. Por esses motivos, também houve um fecundo encontro entre os músicos dos dois países.

1.2.1. A constituição de um movimento artístico regional

No mesmo período em que Luis Advis compunha sua extensa e profunda obra “*Cantata de Santa Maria de Iquique*” e Victor Jara debutava oficialmente enquanto cantor popular cantando por primeira vez “*Plegaria a un Labrador*” (música que se tornaria um verdadeiro hino da NCCh), os ventos sopravam por todas as partes do continente diversas outras canções. Nesse ano de 1969 era composta também a música “*Canción con todos*” pelos argentinos César Isella e Armando Tejada Gomez, tornada hino na voz de sua conterrânea Mercedes Sosa. Além disso, nascia a Nueva Trova Cubana, unindo-se a uma já vasta experiência musical que vinha se desenvolvendo anos antes por toda a América Latina. Parece consenso que esta primeira leva de cantautores e intérpretes dos anos 1960, sob influência de uma concepção latinoamericanista, estiveram inspirados no trabalho inaugural da chilena Violeta Parra e do argentino Atahualpa Yupanqui, dois artistas que brindaram à região latino-americana um grande aporte musical estilístico, formativo e de conteúdo.

A primeira experiência na região ocorreu no início da década de 1960, com o Novo Cancionero na Argentina, que teve como principais representantes: Atahualpa Yupanqui, Horacio Guaraní, Jorge Cafrune, Mercedes Sosa, César Isella, Víctor Heredia e Facundo Cabral. Conforme aponta Caio de Souza Gomes (2015), o Novo Cancioneiro argentino foi talvez a expressão que melhor soube pontuar a necessidade de organizar e concentrar a música comprometida da região, em especial da América do Sul. O autor destaca um esforço nítido nesse sentido com o álbum “*Cantata Sudamericana*”, de 1972, com Ariel Ramírez, Félix Luna e Mercedes Sosa. Esta expressão musical, que nasceu precisamente em 1963, ocorreu por meio do lançamento do *Manifiesto del Nuevo Cancionero*, construído por intelectuais da cidade de Mendoza. Para Gomes (2017), “o fato de o movimento ter se organizado fora de Buenos Aires é significativo, pois uma das propostas do grupo era questionar a existência de um eixo articulador da cultura nacional centralizado na capital do país” (GOMES, 2017: 3).

Da mesma forma que a NCCh, as expressões da NCLA também uniram o canto popular com conteúdo de nítido engajamento político contra as opressões e por um mundo mais justo. Tal como no interior do movimento chileno, essas manifestações de diversos países tiveram, em cada caso, concepções – estilísticas, rítmicas, instrumentais, etc. – muito particulares, e não podem ser entendidos como uniformes pelo fato de compartilhar um conteúdo de problemática social. O Novo Canto Uruguaio, talvez a mais difusa (ou pouco destrinchada) dessas manifestações, se caracterizou por uma

eclética fusão de estilos musicais. Esta expressão de canção política emergiu frente à crise política e social da década de 1960, e em especial a escalada autoritária ocorrida no país a partir de 1968. Os principais músicos desta foram o grupo Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa e Daniel Viglietti. Este último teve grande contribuição na difusão de artistas populares latino-americanos, além de compor canções como “*A desalambra*” e “*Canción para mi América*”.

Caio de Souza Gomes (2015) destaca que o maior fator de aproximação entre essas diversas manifestações durante a década de 1970 foi uma experiência compartilhada de resistência às inúmeras ditaduras que emanaram pela América Latina. É nesse período que os músicos que faziam canção engajada no Brasil começaram a vincular-se às experiências artísticas similares da região. Embora a música comprometida tenha surgido na década de 1960 no Brasil com artistas precursores da bossa nova, que revisitavam o gênero para lhe agregar ênfase na crítica e consciência política, será apenas no final da década, com Geraldo Vandré, que a música engajada brasileira se encontrou com a NCLA (GOMES, 2017: 6-8). Além de Vandré, também se destacaram neste contexto: Elis Regina, Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Caetano Veloso, dentre outros. As músicas “Apesar de você” (1971) de Chico Buarque e “Pra não dizer que não falei das flores” (1968) de Geraldo Vandré foram apenas duas de várias que circularam por toda a região latino-americana.

Fora do eixo da América do Sul, também a Nova Trova Cubana (NTC) passou a fazer parte da NCLA na virada de décadas entre 1960 e 1970. Não apenas a distância com a América do Sul, mas também uma distinta relação com o poder fez desta manifestação musical cubana uma experiência ímpar com relação às outras já abordadas: fundada pelo Partido Comunista cubano, ela foi parte de um esforço programático da campanha ideológica do governo cubano em prol do processo revolucionário e sua difusão internacional. Vale destacar que dentre os mais eminentes músicos da NTC, estão: Noel Nicola, Silvio Rodríguez e Pablo Milanés.

Mais adiante se integraram à NCLA cantautores e intérpretes de outros países: Amparo Ochoa (México); Soledad Bravo, Ali Primera e o grupo Madera (Venezuela); os irmãos Carlos e Enrique Mejía Godoy (Nicarágua); dentre tantos outros. Nas listas de delegações convidadas para a segunda e terceira edições do Festival da Nova Canção Latino-Americana, ocorridas, respectivamente em abril de 1983 e julho de 1984, constavam também nomes da Bolívia, Equador, Porto Rico, Peru, El Salvador e Costa

Rica. Estava explícito o alcance da NCLA, com sua capacidade de mobilização de artistas de toda a região sul, centro-americana e caribenha. Até mesmo representantes de Angola, da Espanha, da Alemanha e dos Estados Unidos estiveram presentes em ditos eventos⁵¹ (QUILAPAYÚN, 1983; Idem, 1984). Isso dado que a NCLA manteve conexões com múltiplas outras experiências e/ou narrativas revolucionárias do mundo todo – guarnecendo os repertórios desses artistas com canções da revolução mexicana e da Guerra Civil espanhola, por exemplo.

1.2.2. *Latinoamérica musical conectada*

En el Nuevo Mundo, el nacimiento, desarrollo y permanencia de la Nueva Canción durante el siglo XX – abarcando procesos históricos paralelos, pero convergentes en el trazado de poderes y contrapoderes, de culturas y contraculturas – hablan de una historia conectada (más que comparada), mediante unos nexos entre los propios países [...] de la América, y también a través de unas “relaciones musicales que entrelazan esta región con otras zonas del mundo”, particularmente con Europa (TEJEDA, 2017: 73-4).

Efetivamente, esses nexos aos que se refere Tejada (2017) dizem respeito a uma característica fundamental e comum a todos esses artistas: a identidade latino-americana, delineada à sombra da noção de Pátria Grande. Através desta que, antes de qualquer coisa, é uma identidade política anti-imperialista, se elaborou uma interpretação na qual se vislumbrava uma convergência de referenciais históricos, socioculturais, regionalistas, nacionais, étnicos etc. Esse sentimento se refletiu não somente no quesito discursivo-textual, mas também na utilização de instrumentos de diversas partes da região, na variação e mistura de ritmos, no deslocamento do sujeito que fala e principalmente ao qual este se direciona.

Essa noção comum de pertencimento foi basilar para a desconstrução de uma identidade estritamente nacionalista nessas expressões artísticas, para romper fronteiras imaginárias e expor a fragilidade das identidades nacionais impostas, evidenciando o quanto essa noção de unidade criada pelos Estado-Nação eram mais fluidas do que se queria. Antes de mais nada, havia um entendimento comum de que os desafios e problemas apresentados na experiência particular de cada país mostravam-se bastante

⁵¹ Dentre os convidados especiais que compunham o Comitê Internacional Permanente da Nova Canção do evento de 1983, constam: Chico Buarque (Brasil), Oscar Chávez (México), Silvio Rodríguez (Cuba), Carlos Mejía Godoy (Nicarágua), Ángel Parra (Chile), Armando Tejada Gomez (Argentina), Daniel Viglietti (Uruguai), Sou Toca (Angola), Joan Manuel Serrat (Espanha), Elke Viter Horf (Alemanha) e Peter Seguer (Estados Unidos).

similares aos dos seus vizinhos, fruto de um histórico comum de exploração e subjugação, advindo do processo colonial e mantido até então sob novas feições.

Na prática, essa concepção de identidade latino-americana se refletiu nos esforços de congregação que estes movimentos fizeram no campo da cultura artístico-intelectual, reunidos na Nova Canção Latino-Americana. Embora essa expressão de nova canção em nível regional não constituiu um empreendimento sistemático e programado de um movimento coeso, ela se refere às similaridades (de forma e conteúdo) entre as expressões de cada país e, especialmente, ao esforço de articulação entre estes movimentos, que tiveram Cuba como epicentro.

Dessa forma, sua melhor definição parece estar nos festivais e encontros de música engajada (realizados especialmente em Cuba), e as trocas que se seguiram em decorrência destes. Assim, o *Primer Encuentro de la Canción Protesta*, de caráter continental, realizado em Cuba em 1967, foi um divisor de águas para a música engajada na região, impulsionando um fluxo intenso de compartilhamentos artísticos e políticos entre os artistas da América Latina e que, conseqüentemente, teve relevante impacto na produção musical dos movimentos de cada um dos países.

Sem dúvida, esse movimento é resultante dos incentivos do governo revolucionário de Cuba, que não poupou esforços em direcionar a política cultural do país (assim como o fizera com outras pastas) dentro das estratégias de internacionalização da revolução. Aproveitando as experiências de música engajada que já emergiam em diversas partes do continente – a maior parte também simpatizante à experiência política, social e econômica vivida em Cuba – o governo da ilha passou a organizar diversos encontros regionais, por meio da *Casa de las Américas*, tornando-se um verdadeiro polo regional de cultura musical. Ainda assim, não cabe conceber essas conexões apenas como resultado da estratégia política do Estado cubano, elas transcenderam os limites institucionais e foram para outras esferas. Foram principalmente as subjetividades e as utopias coletivas que alinhavaram essa história conectada.

2. A ARTE COMO COMPROMISSO SOCIAL E SUA AÇÃO POLÍTICA

Ter como norte – ou sul, para quem é deste hemisfério – a transformação social, também é campo de batalha da subjetividade das artes, onde o fugaz, o transitório período que nos toca permanecer sobre a face da terra, precisa ser ocupado com atitudes firmes de enfrentamento à destruição do ser humano, premissa fundamental dos lucros do capital. E nossas armas são apenas aquelas de que dispomos como artistas, armas facilmente cooptáveis pelo sistema, e perante o qual temos o dever de aprimorar nossa sensibilidade social para não sucumbir ao discurso oficial da naturalidade imanente das desigualdades (PRONZATO, 2017: 6-7).

2.1 Arte e política: vínculos e tensões

A relação entre arte e política, longe de ser uma das características de inovação que as diferentes expressões da Nova Canção trouxeram na América Latina, é uma prática presente nas mais diversas culturas e tempos históricos (BARBANCHO, 2014). Por vezes, ela não se apresentou de forma nítida e, junto a outras diversas formas de comunicação e apreensão da realidade, disputou o poder pela definição de significados, entendimentos e concepções de mundo, empreendendo, deste modo, uma verdadeira política cultural no sentido referido por Alvarez, Escobar e Dagnino (2000). Outras vezes, esta prática se expressou de forma explícita e, por isso, sinalizou a abertura para uma compreensão mais facilitada de suas intenções – mas não por isso deixou de comportar possíveis estratégias submersas.

Muito já se debateu sobre a temática da relação entre arte e política. Entretanto, a contínua e persistente disputa em torno de sua legitimação é um sinal nítido de que o tema ainda não se esgotou, e explicita o lugar de disputa que as manifestações de arte declaradamente políticas impõem no mundo social e, em especial, nos contextos nos quais estas afloram. Há uma concepção moderna de arte, de que uma arte voltada ao político seria menos artística por ser concebida enquanto ação política. Nessa linha de raciocínio entende-se que a arte, uma vez cooptada por interesses ideológicos específicos, deixa de ter aquilo que seria a própria essência artística: a autonomia criativa.

Por sua vez, no âmbito das contendas políticas (e aqui nos referimos às dinâmicas entre agentes que estão atuando na arena política institucional ou mesmo aqueles que o disputam), ainda que a arte possa ser considerada como uma potente ferramenta estratégica, por seu caráter plástico e subjetivo correntemente é

compreendida como uma possível ameaça e afronta às formas demarcadas de apresentar posição no embate político de ideias e ideais – esta é uma situação que fica evidente no caso do nosso objeto de pesquisa, conforme veremos no próximo capítulo. No entremeio dessas posições, há diversas outras maneiras de ler e significar este encontro entre arte e política.

Especialmente quando emergem dos movimentos sociais, as expressões de arte política cumprem essencialmente o papel de desafiar uma e outra vez essas barreiras, já que evidenciam o transbordamento do poder para além das fronteiras específicas da arena política institucional e sobre o que significa a arte, em cada caso de uma maneira muito particular. Desta forma, nos interessa compreender, nesta seção da dissertação, o lugar da arte na política e o lugar da política na arte. Mais do que isso, buscamos aprofundar um tanto mais a reflexão para compreender o que implica a conexão entre essas duas esferas, os alcances e limites desta inter-relação. O problema das conexões entre arte e política nos interessa na análise do caso específico da NCCh porque nos parece ser este o elemento central que permeia a práxis política (com pretensões revolucionárias) dos integrantes deste movimento. E é a partir dessa problemática que poderemos apreender os consensos e dissensos na aproximação entre as duas esferas.

2.1.1 Políticas culturais e arte política

Sem pretender esgotar a temática, neste momento vamos nos ater a pensar como se institui a tensão sobre o binômio arte e política, especificamente em sua correlação com as dinâmicas de poder no terreno cultural, que analisaremos por dois ângulos. Para tanto, partiremos da definição de políticas culturais feita pelo antropólogo argentino Nestor García Canclini:

Entenderemos por políticas culturales al conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social (CANCLINI, 1987: 26).

Ainda que tenha seu enfoque voltado à questão da arte em si, quando se refere à cultura Canclini pensa nesta também de forma ampla. Brizuela e Barros (2015) apontam que nessa perspectiva, se incluem “modos de viver, pensar, comer, imaginar e fazer política de uma população determinada. Isto é, formas e práticas que distinguem a um

povo e lhes dão identidade” (BRIZUELA; BARROS, 2015: 25). Assim, na acepção de Canclini, as políticas culturais são todas as ações praticadas por distintos grupos sociais em prol de algum tipo de intervenção no mundo social, e não estão encerradas apenas às medidas estatais construídas enquanto pasta específica e dentro de um ordenamento institucional e burocrático. De forma que, para o autor, “discutir políticas culturais é pensar sobre a sociedade em que queremos viver” (Idem, *Ibidem*: 24).

A definição proposta por Canclini joga luz sobre duas questões importantes. A primeira delas, é que devolve à esfera do social o domínio sobre o político. O que quer dizer que reconhece a agência dos mais diversos setores da sociedade sobre a construção da realidade e, quando fala de intervenção, pressupõe uma presença ativa não encerrada apenas no domínio das ideias. Derivado deste fato, a proposta de Canclini visa também pensar nas formas de significação do mundo e seus efeitos práticos como instâncias que fogem à exclusividade de tutela do poder dominante do Estado.

É o que Alvarez, Dagnino e Escobar (2000) vão propor quando apresentam sua noção de política cultural, de maneira bastante semelhante àquela apresentada por Canclini. Preocupados em pensar o papel dos movimentos sociais latino-americanos na constituição da democracia, os autores apontam que há um “laço constitutivo entre cultura e política”, uma vez que “a cultura entendida como concepção do mundo, como conjunto de significados que integram práticas sociais, não pode ser entendida adequadamente sem a consideração das relações de poder embutidas nessas práticas” (ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000: 17). Dessa maneira, os autores definem que “a cultura é política porque os significados são constitutivos dos processos que, implícita ou explicitamente, buscam redefinir o poder social” (Idem, *Ibidem*: 25).

Desta maneira, ditos autores irão defender a necessidade de conceber a arena política para fora do sistema representativo do Estado, permitindo desta forma visibilizar também os projetos alternativos de concepção e construção da democracia. Um ponto relevante desta reflexão é a ênfase numa narrativa e prática que se constrói de baixo para cima, e não ao contrário. Embora não ignorem as forças de catalisação do poder instituído por uma ordem dominante – e aqui se focam no poder exercido pelo Estado neoliberal e, portanto, na histórica concentração de poder por parte de uma elite que é ao mesmo tempo política e econômica – os autores dão destaque à capacidade de

mobilização que sujeitos coletivos da sociedade civil podem exercer enquanto controle democrático⁵² (ALVAREZ; DAGNINO; ESCOBAR, 2000).

Para tentar mensurar as inúmeras formas de transmissão e repercussão de ideias que, juntas, podem ser capazes de operar mudanças sobre a realidade, os autores atentam que “o alcance dos movimentos sociais se estende para além de suas partes constitutivas óbvias e manifestações visíveis de protesto” (Idem, Ibidem: 36). Para pensar essa capilaridade e complexidade, estes então propõem que

O termo “teias de movimento social” (em contraste com o mais comum “rede”) transmite o aspecto intrincado e precário dos múltiplos laços e imbricações estabelecidos entre organizações dos movimentos, participantes individuais e outros atores da sociedade civil e o Estado. A metáfora da “teia” também nos permite imaginar mais vividamente os entrelaçamentos em múltiplas camadas dos atores dos movimentos com os terrenos natural-ambiental, político institucional e cultural-discursivo nos quais estão incrustados (Idem, Ibidem: 37).

Um segundo ângulo para pensar a política cultural, e quiçá com uma compreensão um tanto mais pessimista, será a noção de “arbitrário cultural” de Pierre Bourdieu. Para o sociólogo, grupos dominantes tendem a impor seu referencial cultural – que é um referencial sempre particular do grupo – como referencial universal. O que quer dizer que, mediante o uso do poder, estes grupos investem em tornar genéricas suas próprias significações (sua própria cultura), e esse processo é realizado de forma arbitrária, uma vez que “a estrutura e as funções dessa cultura não podem ser deduzidas de nenhum princípio universal, físico, biológico ou espiritual, não estando unidas – por nenhuma espécie de relação interna – à natureza das coisas ou à natureza humana” (BOURDIEU; PASSERON, 1992: 23).

Bourdieu explica que esse sistema de universalização da cultura dominante se desdobra mediante estratégias encobertas e persistentes, que são carregadas de violência simbólica. E prospera de modo a se encrustar e ser validada pelos diversos sujeitos e grupos sociais, por meio de um processo que o autor designa como “amnésia de gênese” (BOURDIEU, 2014: 220, 229). Nessa dinâmica de inculcação e autenticação generalizada, esta cultura própria torna-se o único referencial possível para outros

⁵² Bravo e Correia (2012) apresentam a noção de *controle democrático* em oposição à concepção de *controle social*, já que esta última teria sido distorcida pelo sistema capitalista para isentar o Estado e responsabilizar exclusivamente a sociedade sobre o processo de transformação da realidade social, e na execução de políticas públicas para este fim. Nesse sentido, o controle democrático seria, para as autoras, o exercício real de protagonismo e articulação política em prol das demandas das classes subalternas (também em âmbito institucional, mas muito além dele).

grupos da sociedade. Por fim, o sociólogo estabelece que não se pode pensar nessa aculturação sem considerar que ela está atravessada por relações de força e imposição de hierarquização entre distintos referenciais culturais (NOGUEIRA, 2017: 36-7).

É importante considerar a definição de “amnésia de gênese” proposta por Bourdieu posta em um contexto em que o Estado, sob controle dessas classes dominantes, incide na construção de instituições estruturadas objetivamente, mas que somente mediante a incorporação também de formas subjetivas, logra sua legitimação inquestionada e, portanto, sob um manto de neutralidade, já que se mostra como norma. O autor interpreta como um “golpe de Estado” esta dinâmica que “elimina possíveis e os faz esquecer como possíveis, e que ela até mesmo torna impensáveis os possíveis” (BOURDIEU, 2014: 223).

Entretanto, o sujeito da ação aqui não é o Estado. O Estado é um dos mecanismos através do qual a classe dominante promove a imposição da dinâmica do impensável e dessa cultura unívoca, naturalizada em forma de “doxa” (que o autor define como uma crença ingênua que subjaz a experiência de todos os grupos e indivíduos, em cada caso de forma única). Bourdieu mostra que essa inculcação se dará na escola, não exclusivamente, mas como espaço privilegiado. É esta uma instância que, através dos processos de socialização, produz valorização e homogeneização cultural (BOURDIEU; PASSERON, 1992: 21).

Longe de ser contraditórios, os ângulos apresentados por Bourdieu, por um lado, e por Canclini (1987) e Alvarez, Dagnino e Escobar (2000), por outro, apresentam olhares com distinta ênfase sobre a política cultural, que se complementam. A visão de Bourdieu parece enrijecer e solidificar as relações embutidas nas políticas culturais – uma posição bastante mais presente nesta definição em específico do que em outras análises do autor, como veremos. Assim, Bourdieu nos explica a intensidade e profundidade com que grupos detentores do poder conseguem reciclar e manter sua posição, evitando o questionamento desta e a necessidade de justificá-la.

Os dominantes em geral são silenciosos, não têm filosofia, não têm discurso; começam a tê-los quando nós os importunamos, quando lhes dizemos: “Por que vocês são como são?”. Então, são obrigados a constituir como ortodoxia, como discurso explicitamente conservador, o que até então se afirmava, aquém do discurso, no modo do isso-é-óbvio (BOURDIEU, 2014: 340).

Por sua vez, Alvarez, Dagnino e Escobar (2000) cavam de outra forma o terreno da política cultural, para fazer submergir também as práticas que se infiltram marginalmente nessa estrutura, e que por vezes se opõem a esta. Estas práticas não são e não podem ser entendidas como raras por serem limítrofes, uma vez que fazem parte fundamental da concorrência inerente às disputas de poder que temos abordado até aqui. Ao mirar particularmente esse espaço cabível de importunação que Bourdieu comenta, os autores apontam a potência da multiplicação de formas de ver o mundo, pelo consenso ou pelo dissenso, que se dão nas variadas arenas políticas para além dos aparelhos do Estado.

Concordamos com os autores quando afirmam que essas diversas arenas (formais e alternativas) impulsionadas pelas teias de movimentos sociais, ainda que por si só sejam promotoras do desenvolvimento da democracia, não são necessariamente marcadas pela virtuosidade. Por albergar vozes múltiplas, podem englobar posicionamentos avessos à democracia e a igualdade. Mas ainda assim, foram e tem sido um espaço privilegiado, em especial na América Latina, para que subalternos historicamente apartados do estatuto de cidadania possam emergir e tomar a palavra no espaço político (ALVAREZ, DAGNINO E ESCOBAR, 2000: 42-4). No extremo, todo este debate e o que buscamos evidenciar por trás dessa luta de forças e significações é, em suma, o enfrentamento entre o hegemônico e todo o dissenso que o confronta, seja ele no embate entre setores da sociedade e Estado (sendo este último representado pelos interesses de uma pequena parcela dominante da população), ou mesmo de forma geral nas próprias políticas culturais travadas entre grupos sociais.

Pois bem, com base nestes dois ângulos de compreensão, aqui nos propomos pensar neste momento especificamente na arte como linguagem possibilitadora de processos de reprodução e de inovação – ou melhor, de conservação e transformação –, inclusive geralmente capaz de compreender esses dois processos de forma concomitante. Partimos da ideia de que toda forma de expressão e comunicação é política – e aqui nos referimos ao sentido amplo do termo – uma vez que informa e dá sentido às coisas através de preceitos, orientações ideológicas mais ou menos delimitadas, sejam elas conscientes ou não, e uma cosmovisão compartilhada e moldada pela experiência subjetiva e coletiva de quem se manifesta. No campo artístico não poderia ser diferente: enquanto um componente das dinâmicas da política cultural, a arte

é uma esfera na qual (e sobre a qual) igualmente concorrem distintas vias de significação e reinvenção do mundo, das relações e dos lugares sociais.

Deste modo, a ideia de uma arte apolítica muitas vezes encobre a manutenção de esquemas políticos e sociais tão bem construídos e naturalizados, que passam despercebidos – como é o caso da Música Típica. Conforme vimos no primeiro capítulo, a NCCh apresentou uma forma renovada de conceber a música popular e, por agregar conteúdo político e de denúncia social, deu nova roupagem aos usos do folclore. Desta forma, se opôs às abordagens como a da Música Típica, que fez uso da música campesina como símbolo da identidade nacional e patriótica. Nesta última, os artistas foram impulsionados pelos representantes das oligarquias rurais para passar a mensagem de um país rural em processo positivo e pacífico de modernização e, portanto, desprovido de conflitos agrários e urbanos decorrentes destas mudanças. Sem explicitar suas origens de classe, os músicos encarnavam a figura do *huaso* (campesino), edificado de forma estereotipada: o sujeito interiorano que prosperou e se mudou para a cidade, sem renunciar às suas raízes rurais. Assim, esse personagem representou a metáfora de uma suposta prosperidade, que escamoteou todas as contradições que envolveram o processo de êxodo rural (SILVA, C.M., 2008: 46-7).⁵³

A Música Típica e diversas outras tendências musicais, em outros tempos e lugares, embora aparentem fazer parte de um universo alheio ao das intenções políticas e orientações ideológicas, trazem embutidas em suas significações de mundo e das relações humanas mensagens simbólicas que corroboram e pactuam com construções de realidade dominantes. Assim, esta expressão musical nos serve para exemplificar uma das formas com que se institui o arbitrário cultural, uma vez que reproduz uma imagem construída por um grupo econômica e politicamente dominante, e incide na mentalidade da população de forma silenciosa. Mas também, e por consequência disso, explicita como se conforma em muitos casos, e para além dos redutos de arte erudita (de onde geralmente floresce a ideia de “arte pura”), uma expressão artística que embaça suas

⁵³ Um exemplo muito similar ao da Música Típica é o do sertanejo universitário no Brasil. Este subgênero musical foi incentivado pelo agronegócio (e virou um fenômeno de massa na indústria fonográfica) com o objetivo de legitimar dito modelo agrícola. Assim, contribuiu a difundir uma ideia de prosperidade agropecuária que em tese beneficiaria o país como um todo (e não apenas os detentores de imensuráveis pedaços de terra, como de fato ocorre no país). Desta forma, serviu para mascarar as consequências do forçado êxodo rural de pequenos produtores e encapar os impactos ambientais da monocultura (CHÃ, 2016; REQUENA, 2016).

intenções e promove a indução a concepções hegemônicas – mas que nem por isso deixa de ser política⁵⁴.

Não se trata de pensar toda e qualquer expressão artística como um mero mecanismo de manipulação e domínio, encoberto ou declarado. Nem mesmo reproduzir um binarismo de julgamento moral entre uma arte com boas ou más intenções. Pelo contrário, busca-se desmistificar uma visão maniqueísta que repousa especificamente sobre o que denominamos arte política, e que a compreende como uma fórmula falseada tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista político, enquanto despolitiza outras expressões de arte. Não é por acaso que inscrevemos a adjetivação de “política” tão somente àquela arte que não apenas evidencia seu posicionamento, mas que de alguma maneira rompe com estruturas de poder instituídas⁵⁵. É a partir dessa perspectiva de desconstruir a lógica que atribui um sentido manipulador e falseado da práxis político-artística que iremos tratar o movimento da NCCh.

Retomamos a noção de “amnésia de gênese”, para observar que ao elucidar o mecanismo operacional do processo de naturalização e consagração de uma cultura específica como única, esta noção explica o apagamento de onde se originou a cultura particular do grupo dominante que se impõe. Mas não deixa de ser também o meio pelo qual se produz uma silenciosa obliteração de outros variados referenciais culturais e, por consequência, as diversas memórias e expressões – as políticas culturais – que advém destes.

A invalidação do caráter artístico de uma expressão por seu posicionamento antagônico ao tido como universal é uma dessas formas de supressão de culturas “outras”, como ocorreu com a NCCh à época em que existiu e também em abordagens sobre este movimento feitas posteriormente. A necessidade de operar um discurso nesse sentido expõe não somente a vontade de manutenção da ordem em termos de neutralidade e universalidade, mas também o *modus operandi* do processo de inculcação e construção da doxa, com vias a reproduzir a ação anteriormente citada. De igual maneira, deixa em evidência que estas expressões alcançaram seu objetivo de desafiar e incomodar as fundações desta ordem.

⁵⁴ De toda forma, seria impreciso ignorar que, enquanto produto cultural, a Música Típica comportou uma multiplicidade de construções simbólicas, onde pôde haver inclusive posturas desviantes de aceções dominantes.

⁵⁵ Embora com isso parece ser contraditório a continuidade do uso do termo “arte política” para designar este tipo específico de arte, o faremos para fins didáticos e com o objetivo de afirmação desta.

É exatamente nesse sentido que se expressam as potencialidades da arte política. Para Alvarez, Dagnino e Escobar, “as contestações culturais não são meros ‘subprodutos’ da luta política, mas ao contrário, são constitutivas dos esforços dos movimentos sociais para redefinir o sentido e os limites do próprio sistema político” (2000: 24). Na tentativa de romper a bolha da doxa, a arte política – que aqui tentamos entender não de forma isolada por seu teor político, mas pela própria ação artística como um todo – aponta a uma forma muito singular e particular de ativismo social e político que, conforme vamos expor a seguir, se dá através da capacidade reflexiva e liberdade concedidas pela própria *práxis* estética.

2.1.2 O político na arte: campos de disputa

Ainda que seja importante considerar a dinâmica em um quadro macro entre posições hegemônicas *versus* posições contra hegemônicas, é necessário ir um pouco mais a fundo, e compreender que qualquer disposição que determinado grupo ou sujeito ocupe na sociedade é relacional e sempre permeada por dinâmicas de poder em distintos níveis. A interpretação teórica de Pierre Bourdieu sobre os campos nos ajuda a compreender melhor esta situação, uma vez que explicita o caráter complexo das relações de dominação e poder nas relações socioculturais, políticas e econômicas, para além de um quadro macro e generalizante entre dominantes e dominados.

Pierre Bourdieu propõe que as sociedades modernas – ou como ele define “sociedades altamente diferenciadas” – são compostas por distintos campos, fruto da distinção e repartição das atribuições sociais. Ainda que os campos (microcosmos) se relacionem entre si em um todo social (macrocosmo), cada um destes possui uma relativa autonomia e características próprias de funcionamento. Isso porque em seu interior ocorre uma definição de códigos e regras específicas, construídas (e constantemente reconstruídas) pelos agentes que compõem determinado campo. Desta maneira, “é um universo no qual operam critérios de avaliação que lhe são próprios e que não teriam validade no microcosmo vizinho” (BOURDIEU, 2011: 195).

Assim, o autor define também que dentro de cada um destes campos, há uma constante disputa travada entre os agentes que o compõem em torno da legitimidade de questões gerais e específicas concernentes ao campo em questão. Nesse sentido, Bourdieu destaca que mesmo dentro de um campo, muito longe de um consenso, há

uma constante luta de poder pela busca de hegemonia. Ao mesmo tempo, para além das disputas internas, há um pacto comum para a manutenção deste campo, pacto este que se impõe em função do que é definido pelos agentes que ocupam posição hegemônica dentro do campo (LAHIRE, 2017: 65).

De acordo com o autor, o mundo social seria regido por três grandes campos: o político, o econômico e o cultural. Neste último, estariam reunidas as diversas formas de produção simbólica sobre o real (PASSIANI; ARRUDA, 2017: 71). Desta maneira, no campo cultural “os bens simbólicos em disputa são o reconhecimento, o prestígio, o *status*, a autoridade em determinada área de atuação cultural” (Idem, Ibidem: 72). É importante frisar que, embora nessa disputa haja posições de poder assimétricas, todos os agentes – em suas posições – fazem parte do jogo que ali é travado. Desta forma,

Se as relações constitutivas do campo de posições culturais não revelam completamente seu sentido e sua função a não ser quando referidas ao campo das relações entre as posições ocupadas por aqueles capazes de produzi-las, reproduzi-las e utilizá-las, tal ocorre porque as tomadas de posição intelectuais ou artísticas constituem, via de regra, *estratégias* inconscientes ou semiconscientes em meio a um jogo cujo alvo é a conquista da legitimidade cultural, ou melhor, do monopólio da produção, da reprodução e da manipulação legítimas dos bens simbólicos e do poder correlato de violência simbólica legítima (BOURDIEU, 2013: 168-9).

As tomadas de posição dizem respeito às ações dos agentes (individuais e coletivos) e, desta forma, é pertinente compreender o conceito de *habitus* de Bourdieu. Segundo ele, para entender as práticas sociais é necessário reconhecer que elas sofrem influência tanto das instituições (estruturas) quanto dos sujeitos. Estes últimos estariam permeados por um conjunto de elementos que conformam o *habitus*, que é resultado de um processo de interiorização do arbitrário cultural, associado às particularidades da história individual e das distintas posições que determinado sujeito ocupa no campo – pois o campo é uma estrutura de posições diferenciadas de poder (Idem, Ibidem: 191).

Para o sociólogo, a relação com a estrutura não se dá apenas com indivíduos, mas também com coletividades, mas que são apenas uma coletividade provável, não determinante. Entretanto, enfatiza que há dentro de cada campo um *habitus* (uma espécie de *habitus* coletivo) que corresponde às regras específicas do seu interior. O *habitus* é, desta maneira, a forma com que os agentes agem dentro do campo social geral e dentro do campo (ou dos campos) do qual faz parte. Embora o *habitus*

corresponda à internalização das estruturas, há também espaço para crítica da ordem de dominação simbólica – mais adiante refletiremos um pouco mais sobre esta questão.

Bourdieu se deteve a pensar especificamente o campo artístico. Sua conceitualização é “a ferramenta central de uma abordagem especificamente sociológica à estética” (WACQUANT, 2005: 117). Sua acepção buscou elaborar uma via de escape tanto da visão determinista típica do pensamento marxista, que concebe a arte como reflexo direto das estruturas culturais, políticas, econômicas, etc., quanto daquela acepção que reconhece a arte encerrada em si mesma, de maneira completamente isolada do mundo social (SIMIONI, 2017: 66). De modo que

O seu principal objetivo é revogar as eternas oposições que fragmentaram a compreensão das práticas e da produção artística – entre texto e contexto, inovação individual e constrangimento coletivo, essência e história, assim como entre interpretação e explicação – de modo a fundar uma *ciência histórica das obras culturais*, capaz de reconciliar a necessidade social que estas incorporam com o potencial que possuem para expressar verdades e valores trans-históricos (WACQUANT, 2005: 117).

O sociólogo elucida que o campo artístico se constituiu à medida que foi logrando autonomia com relação à autoridade política (em especial a estatal), econômica e religiosa. Como parte (e mesmo consequência) desse esforço, “os participantes travam entre si uma luta incessante para estabelecer o valor do seu trabalho de acordo com o princípio predominante da percepção artística” (WACQUANT, 2005: 117). Desta maneira, instituiu-se um princípio fundacional do campo (ainda em voga e até certo ponto dominante) de projetar a arte a um estatuto supramundano e imaculado.

Todavia, como bem aponta Bourdieu,

Não há tomada de posição cultural que não seja passível de uma dupla leitura na medida em que se encontra situada ao mesmo tempo no campo propriamente cultural (por exemplo, científico ou artístico) e em um campo que se pode designar “político”, a título de estratégia consciente ou inconsciente orientada em relação ao campo das posições aliadas ou inimigas (BOURDIEU, 2013: 169).

Não obstante, mesmo que considere a presença do político nas manifestações do campo cultural, o autor não chega neste momento a delimitar propriamente um campo político – ponto que nos é caro para pensar nosso objeto – que se oriente autonomamente e com regras próprias. Já no artigo denominado “Campo Político” (2011), Bourdieu explica este campo delimitado às dinâmicas inerentes ao estrito espaço

da representação política, e não no sentido mais amplo do político – como tudo o que temos pensado até aqui.

Sinteticamente, determina que o campo político – da mesma forma que ocorre no artístico – se constitui de maneira autônoma no próprio processo de desenvolvimento de uma “competência específica”, que é a do representante político – o que explica essa compreensão mais reduzida daquilo que define como esfera do propriamente político. Desta maneira, há uma distinção e um distanciamento entre os profissionais e os leigos, em que os primeiros, ao ocupar tal lugar, precisam se submeter a uma conversão compulsória que os façam seguir determinadas leis internas, que são “um princípio de avaliação e eventualmente de exclusão” (BOURDIEU, 2011: 195) para manter-se dentro do campo – caso contrário, cita como exemplo o escândalo e suas desastrosas consequências para uma carreira política (Idem, *Ibidem*: 195).

Em outros escritos o autor considera, de forma mais ou menos explícita, o campo político de modo a conglomerar toda a diversidade de agentes – individuais e coletivos – que disputam e tensionam o território da política, e que em maior ou menor medida buscam hegemonia propriamente no sistema político representativo. Mas a concepção mais restrita de campo político presente neste artigo em específico é auspiciosa inclusive para pensar como, dentro dessa disputa entre profissionais e leigos, a posição dominante daqueles que estão dentro do sistema político representativo logra invalidar diversas outras ações enquanto parte da política – como o são as atuações marginais (ou seja, à margem desse sistema) propulsadas pelos movimentos sociais.

Dada a exposição acerca do campo artístico e do campo político⁵⁶, nos interessa indicar alguns aspectos referentes à autonomia relativa de cada um desses campos, que serão importantes para pensar nosso objeto de estudo. Em primeiro lugar, é importante considerar que “existem entre os campos zonas de intersecção ocupadas por indivíduos e instituições que exercem uma dupla função, agentes duplos que transitam por campos distintos e realizam as mediações e trocas necessárias entre lógicas sociais diferentes” (PASSIANI; ARRUDA, 2017: 71). Além disso, os campos artístico e político possuem uma característica comum: nos dois, não é possível a total autonomização do campo, uma vez que os agentes de cada um destes estão necessariamente vinculados a relações

⁵⁶ Para não nos delongar demasiadamente, aqui não adentraremos em expor como operam e se configuram cada um desses campos, destacando apenas algumas questões que nos permitirão abordar, nos próximos parágrafos, as tensões e disputas dentro do campo da arte com relação àquelas expressões voltadas à esfera do político.

externas ao campo de origem: os artistas com seu público receptor e os políticos com sua base eleitoral. Nos dois casos, a relação com os interlocutores é de necessária correspondência, mas também permeada por conflitos, expectativas e desacordos. Veremos mais adiante que, em alguns casos, os músicos da NCCh operaram como esses agentes duplos, uma vez que integraram o movimento enquanto artistas, mas também faziam parte de uma estrutura partidária com interesses próprios de sua natureza. Mas a forma como cada artista lidou com essa inter-relação entre as dinâmicas dos dois campos foi bastante particular.

Pois bem, com base na acepção de Bourdieu sobre o(s) campo(s), pensamos a questão da arte política em dois sentidos. O primeiro deles é a própria disputa, instituída na razão de uma arte pela arte, em torno das formas de consagração artística do artista e da obra. O autor chama a atenção para o fato de que, na teoria da história da arte há ainda uma tendência de seguir uma perspectiva “da autonomia absoluta da obra de arte” e, quando se foge disso, ainda se mantém um procedimento que versa por uma “dicotomia entre ‘fatores puramente artísticos’ e ‘fatores não-artísticos’, ambos instados a levarem vidas paralelas” (BOURDIEU, 2013: 277) – nos dois casos, prevalece a ideia de uma produção artística “pura”.

Por meio dessa noção de pureza, se pretende defender a possibilidade de um completo alheamento e desinteresse do artista – e, portanto, da obra de arte – com relação ao contexto histórico, sociocultural, político e econômico em que está inserido. Mais do que isso, essa noção propõe que tal isolamento seja um requisito obrigatório para que determinada criação seja considerada uma obra de arte. Contudo, Bourdieu indica que só podemos entender as formas mais dissimuladas dos motivos e significados que movem determinados posicionamentos, quando tomamos “as teorias, os métodos e os conceitos como manobras ‘políticas’ visando instaurar, restaurar, reforçar, salvaguardar ou derrubar uma determinada estrutura de relações de dominação simbólica” (Idem, *Ibidem*: 171). A forma com que se busca desvalidar expressões artísticas voltadas à disputa política de sentidos possui lastro histórico:

As frações dominantes da classe dominante que sentem uma secreta desconfiança pelo artista tido como aliado um pouco comprometedor e como um adversário temível quando se põe a fazer “a arte social” como se dizia no século XIX, ou então, em época mais recente, “a arte engajada”, não podem deixar de regozijar-se com a declaração de “neutralidade” professada pelos defensores da arte pela arte, oponentes resolutos tanto da “arte burguesa” como da “grossura

socialista” [...] A melhor prova dessa afinidade tácita é a convergência (que não deve nada às influências diretas) entre a recusa do utilitarismo em todas as suas formas, “burguesa” ou “socialista” (BOURDIEU, 2013: 277).

Essa retórica não se resume apenas às “frações dominantes da classe dominante”, e a discussão que fizemos sobre o arbitrário cultural explica bem isto. De qualquer maneira, é paradoxal que aqueles que argumentam em favor da salvaguarda da arte (artista e obra) enquanto tal, empreendam um movimento de exclusão de toda e qualquer arte que explicita sua posição política. Mas existem outras óticas acerca da relação entre arte e política. Há, por exemplo, quem aponte a ideia de “utilitarismo” para se referir a uma arte que se manifesta com uma força predominante de ideais de origem político-partidário, sem com isso chegar a descartá-la por completo enquanto expressão artística.

A teórica chilena Nelly Richard (2009) estabelece uma distinção entre “o político na arte” e a “arte política”. Para Richard, essas duas formas de expressão de arte política refletem os distintos níveis de radicalidade e comprometimento dos artistas, e significam: por um lado, uma arte de agitação onde todo o estímulo de criação se volta específica e diretamente às necessidades do contexto; por outro lado, uma arte que traz o teor político, mas que pretende revolucionar a partir dela mesma e de forma autônoma o sistema social e o *status quo*, e segue bem mais o universo interpretativo e subjetivo do artista que a produz. Para a autora, esta é a diferença entre as expressões de arte revolucionária e as artes de vanguarda, respectivamente.

Aqui entendemos que nenhuma dessas formas deve ser lida como mais ou menos legítima, mas como distintas maneiras de dar sentido à arte e à sua relação com o entorno social e político – inclusive aqui nos referimos às duas formas dentro do grande guarda-chuva que denominamos “arte política”. Todavia, Richard hierarquiza quando opõe a arte revolucionária (retratada como meramente panfletária) à arte de vanguarda (verdadeiramente capaz de uma criticidade profunda). Nessa concepção, a arte crítica *“puede activar vectores de emancipación subjetiva que trabajen ‘revolucionariamente’ con el inconsciente social, sin tener la pretensión de que el mensaje de la obra entregue una clave de salvación universal para la humanidad entera”* (RICHARD, 2013: 156).

Por um lado, é relevante a ponderação de que muitas das expressões de arte engajada buscaram trazer uma mensagem totalizante, com uma interpretação que por vezes se mostrou demasiadamente concreta e limitada a uma visão de mundo específica,

com resoluções simples para questões complexas sobre os problemas da sociedade. Por outro lado, nosso desacordo com a autora está exatamente no fato de que diversas expressões de arte política mais engajadas – como é o caso da música comprometida da NCCh – têm sido encerradas em uma visão muito restrita, reduzidas a uma parte, um momento de maior ênfase em um projeto revolucionário específico (neste caso, da UP). Com isso, se escamoteou uma diversidade de criações, suas múltiplas mensagens, formas estéticas, experimentações etc.

Para além da obra, soma-se o apagamento de uma pluralidade de óticas dentro dos movimentos com relação às maneiras de efetuar essa práxis, em seus alcances e limites – essa contenda é parte inclusive de tensões no interior do movimento da NCCh. No fim, observamos que os graus de legitimação ou invalidação de determinadas artes políticas muitas vezes acompanham os níveis de radicalização que estas vêm a expressar. Entretanto, quem sabe mais do que nos questionar sobre até que ponto uma arte pode ser colocada em função de uma revolução e até que ponto esta se torna propriamente uma arte revolucionária, devemos examinar à luz da teoria dos campos quais são as contendas, consensos e cisões ao interior dos movimentos de arte política, bem como dentro dos campos artístico e político.

Um segundo sentido de pensar a arte política se refere à temática da estética. Uma das maiores críticas à noção de *habitus* na teoria de Bourdieu está na alegação que esta “condenaria os agentes sociais a um estado de heteronomia” (MALVEZZI, 2019: 194), uma vez que situaria os agentes em uma situação de domínio completo. Longe disso, a noção de *habitus* retira esse caráter passivo do sujeito (típico do pensamento estruturalista), para colocá-lo também como protagonista de sua própria realidade, muito embora considere que para as mudanças sociais ocorrerem, depende das estratégias adotadas pelo sujeito para subverter as estruturas postas e, principalmente, da sua posição no interior do campo social. É o que apontam também Passiani e Arruda (2017), quando afirmam que:

Se, por um lado, de fato o campo cultural reproduz a luta e a dominação de classe que lhe são externas, por outro, a dinâmica intensa das lutas intestinas ao campo geram obras culturais (artísticas e científicas) extremamente críticas, que abalam certezas e podem oferecer perspectivas alternativas ao *status quo*, ensejando mudanças internas e externas ao campo (PASSIANI; ARRUDA, 2017: 73).

Vejamos, no caso específico que está em análise aqui, observamos que no campo artístico de forma geral a NCCh manteve uma tensão com outros artistas e interlocutores, que avaliavam um já mencionado “utilitarismo” e esvaziamento artístico na introdução do político na arte – e entendemos que essa reação contrária ao movimento teve muita relação com a forma com que seus integrantes criticavam e evidenciavam as contradições das estruturas postas naquele então. Por outro lado, nas dinâmicas internas do movimento verificamos posições distintas quanto ao tema. Alguns manifestaram uma ferrenha adesão às pautas políticas (e, em alguns casos, também partidárias) e criticaram como “alienadas” aquelas artes não voltadas diretamente a tais temas (muito embora pudessem ser críticas ao *status quo*, de outras formas).

Já outros artistas pontuaram reiteradamente que, embora também fossem favoráveis à temática política, ela não precisava ocupar exclusivamente suas práticas musicais e que era necessário observar e resguardar a liberdade de criação artística. Essa mesma tensão acompanhou também outros elementos estéticos que não somente o discursivo-textual, e se apresentou, respectivamente, em uma distinção entre os que tiveram um posicionamento contrário às tendências estrangeirizantes e voltado mais particularmente ao folclore e os que se lançaram em toda uma experimentação sonora, com o rock, música erudita etc. – como vimos no capítulo anterior. Assim, observamos distintas formas de exteriorização do *habitus*, seja de forma individual ou coletiva, com espaço tanto para o reforço como para a desconstrução de padrões instituídos, em distintos níveis.

Na mesma orientação de Passiani e Arruda (2017: 73) e contrário às críticas de um suposto determinismo da noção de *habitus*, Amarildo Malvezzi (2019) propõe pensarmos a dimensão estética – no que se refere ao campo artístico e ao gosto – como o espaço teórico bourdieusiano que melhor explora as condições de possibilidade para a existência da reflexividade e da liberdade nos agentes. O autor elucida que para Bourdieu, a estética é o espaço simbólico que define o humano e o diferencia do resto da natureza. Sendo a estética o lugar da subjetividade, será no “gerenciamento da própria existência [que] o gosto aparece como termômetro que permitiria aos indivíduos pensar em que medida determinadas práticas e valores lhe aprazem ou não” (MALVEZZI, 2019: 201).

Malvezzi destaca que “o *habitus* – cultura feito corpo – é uma segunda natureza” (2019: 203), de maneira que o simbólico certamente pode ser utilizado para a dominação e opressão. Ainda assim, segundo o autor, o sociólogo francês teria destacado brechas importantes para o exercício da liberdade e da reflexão. Mediante uma tipologia que Malvezzi denomina *habitus aestheticus*, o autor pensará a questão em três sentidos. Primeiramente, Bourdieu teria definido o artista no limite como uma representação do estetismo por seu “caráter leviano e o espírito ambivalente”, onde a não seriedade representaria a resistência e o distanciamento do arbitrário, ao passo que se reconheceria em qualquer coisa ao mesmo tempo que não estaria determinado por nada em específico.

O segundo sentido se refere às condições estruturais do trabalho do artista, e tem como foco a autonomia da arte. Explica que enquanto mais distanciada do mundo prático, a arte foi entrando em um estado de incerteza – que na concepção de arte pura, chega a uma anomia estética⁵⁷ – através da qual “a liberdade estética concederia um maior papel ao artista como produtor simbólico” (Idem, Ibidem: 206). Lembremos que a autonomia da arte foi construída historicamente como fuga à dominação da Igreja, da política, do econômico e do poder do Estado. Avesso a tais desmandos, o processo de constituição do campo artístico acabou por criar no extremo a noção de “arte pura”. Paradoxalmente, apesar de ter nascido de uma ruptura, que não é outra coisa que não política (em sentido amplo), a “arte pela arte” se voltou contra qualquer manifestação de ordem política através da exaltação da ordem estética. Essa compreensão da estética esteve muito ligada à erudição e à distinção, distanciando-se das manifestações de arte “mundanas” (onde cabem as artes políticas e as diversas expressões de arte popular), tidas como vulgares e de pouco valor artístico.

O que nos leva ao terceiro e último sentido, que trata do trabalho sobre a forma. Malvezzi afirma que, em Bourdieu, será no processo de objetivação que estará o melhor significado da estética enquanto mecanismo de reflexão. Isso porque ao reconhecer o potencial epistemológico e político da arte, o sociólogo francês põe em evidência que a arte é uma forma própria de enunciar o mundo. E será exatamente em sua capacidade de

⁵⁷ Por anomia estética, Bourdieu explica o extremo da autonomia artística, que abre possibilidades irrestritas às maneiras de criação e formas de arte, ainda que em distintas posições valorativas (MALVEZZI, 2019: 206). Um bom exemplo disso é A Fonte, do artista francês Marcel Duchamp, que através do conceito de *ready made*, transformou um mictório (sem nenhuma intervenção) em obra de arte, quando deslocado ao espaço de exposição da Associação de Artistas Independentes de Nova York, em 1917.

distanciamento do real, que a criação artística se torna uma fonte original de produção de conhecimento, com consequências sobre a realidade. Por meio do sensível, o trabalho sobre a forma é a maneira com que a prática artística atinge o nível mais profundo das estruturas sociais e psicológicas, que são resgatadas e trazidas à tona como reminiscências pela construção artística (MALVEZZI, 2019: 207-11).

Entretanto, a questão fica mais tortuosa quando Malvezzi (2019) destaca o potencial de reflexividade na experiência estética (isto é, não mais a criação e sim a recepção da obra), através da teoria bourdieusiana sobre o gosto. Para este autor, se Bourdieu “concebe o prazer estético como encontro harmonioso e inesperado [...] entre a história que se tornou sujeito e atua sob a forma do gosto e a história que se tornou objetiva através do ofício do artista” (Idem, Ibidem: 215), o gosto (que possui uma natureza similar à do *habitus*) operaria o reconhecimento inconsciente de uma harmonia ou uma desarmonia entre as estruturas objetivas e mentais, gerando o prazer ou o desprazer estético.

Nesse caminho, enquanto o gosto “elevado” romperia com o social (e, portanto, propiciaria a liberdade), o gosto popular exigiria da dimensão estética um sentido que a trouxesse o mais próximo possível da realidade e, por consequência, seria adverso à autonomia estética. Entretanto, Malvezzi defende que “é exatamente por impor a necessidade da significação que a estética popular pode ser pensada como via de acesso à reflexividade” (Idem, Ibidem: 216). A aceção de Malvezzi (2019: 217) determina não somente que arte e realidade são esferas diferentes e sem conexão, mas que – uma vez mais – a arte teria um papel utilitarista no gosto popular. No entanto, destaca que é nessa situação que há maior possibilidade para o estímulo da reflexão.

Mas na concepção bourdieusiana acerca do trabalho do artista sobre a forma, a liberdade proporcionada pela autodeterminação da arte possibilita criar traduções muito particulares do mundo que, ao se tornar prática, desloca aquilo disposto no inconsciente para um estado de consciência – isto é, a estética torna-se um mecanismo de reflexão. Deste modo, “paradoxalmente, a autonomia dos princípios de construção artísticos conduz a um retorno inesperado do real no mundo da arte” (Idem, Ibidem: 210). Logo, “o trabalho formal do artista é o fundamento prático tanto da objetivação das estruturas sociais quanto da produção de um discurso sobre o mundo (*o ofício do artista é uma prática social privilegiada para Bourdieu*)” (Idem, Ibidem: 207).

Ora, se a liberdade artística proporcionada pela autonomia conduz a uma conscientização sobre a realidade, neste próprio caso (e não somente naquela concepção de estética popular adversa à autonomia artística) a recepção da obra conduziria à reflexividade e, conseqüentemente, a estados de consciência possibilitadora de liberdade. Isso porque ativaria o potencial crítico da apreciação estética, o que teria a capacidade de mobilizar estados de consciência para a transformação do real. Portanto, seja a criação estética movida por concepções de completa autonomia artística ou por motivações políticas (e aqui não nos referimos a uma necessária vinculação partidária) ela pode ser potencialmente promotora de reflexividade.

Finalmente, essas considerações se comunicam com nosso objeto em alguns sentidos. Vemos que os referenciais de erudição e distinção que guiam uma visão de “arte pura” são formas elitistas de exclusão da arte mundana (a arte popular e a arte política, que em nossa acepção não são nem de perto sinônimos), o que aponta à já mencionada invalidação da arte política (mais uma vez, entendendo a esfera do político de forma ampla e não conforme delineamentos partidários) como a produzida na NCCh. Por outro lado, há um espaço para a reflexividade em uma criação artística como a mobilizada por este movimento, assim como nos receptores desta – duas questões importantes para compreender os sentidos e intenções dessa práxis, como veremos na próxima seção.

Mas a questão que vale ainda considerar em todo esse debate é a relativa à liberdade do artista (e não dos receptores da arte), já que nos interessa aqui pensar a práxis artístico-política como um todo dos músicos da NCCh e verificar de que modo se deu a vinculação política destes com o processo da revolução chilena e com o projeto das esquerdas latino-americanas. Com as concepções de *habitus* e de arbitrário cultural vimos que não há como sujeitos (individuais e coletivos) não serem permeados por diversas condicionantes de seu meio, portanto, poderíamos descartar a possibilidade de uma total liberdade artística nos termos de um completo alheamento com relação ao mundano e as diversas estruturas que estão embutidas nas práticas e relações cotidianas.

Ainda assim, tendo em conta a existência dos vínculos acima mencionados e de que o simples fato de haver um engajamento político não implica a adesão irrestrita e tutelada a um determinado partido político, *a priori* nos parece que houve suficiente autonomia na práxis político-artística desses músicos. Daí a importância da noção de campo de Bourdieu, uma vez que é na apreciação de possíveis tensões na relação entre

arte e política dentro do movimento musical, que veremos os níveis de vinculação e autonomia na práxis político-artística dos integrantes do movimento. Isso porque poderemos observar não somente as dinâmicas de lutas de poder internas ao campo, mas também o distanciamento com um cumprimento acrítico das definições político-partidárias (isto é, a falta de autonomia artística). Assim, acreditamos ser possível enquadrar a NCCh como movimento social e dentro de um terreno de disputa política bastante mais amplo do que o restrito campo político da institucionalidade permite, conforme o debate que fizemos no início desta seção.

2.2 Sentidos da música e seu uso político

A arte assume um importante papel na construção da cultura política, seja nos processos de construção de hegemonia e consenso, ou mesmo enquanto espaço de exaltação da subalternidade e de resistência. Isso porque seja a arte de agitação ou não, e que deixe nítido ou não sua orientação e fundamentação política, sua expressão está sempre permeada por um lugar situado: pelos sentidos, premissas político-ideológicas e interesses (individuais ou compartilhados com determinada coletividade) de quem a constrói (CANCLINI, 1987: 24-6). Levando em conta as considerações da seção anterior, aqui faremos algumas ponderações relacionadas especificamente à música comprometida chilena: as disputas de narrativas em torno e através de seu significado simbólico, do seu papel enquanto construtora de pensamento crítico e de sua natureza e função afetiva.

2.2.1 Disputas de narrativa no presente e no passado

Dentro de um parâmetro de diferenciação em graus de consagração artística, persiste a deslegitimação da arte política, o que geralmente ocorre por uma argumentação em torno de sua parcialidade – ou, de forma mais direta: sua militância política e, por vezes, seu alinhamento político-partidário. Tal posição é ainda mais ferrenha quando este posicionamento é explicitamente anunciado e quanto mais radicalizada é a práxis artística em questão – como no caso de nosso objeto, onde os artistas são declaradamente aderentes às propostas da(s) esquerda(s) política(s) que, não esqueçamos, são múltiplas.

De fato, quando refletimos especificamente sobre o movimento da canção comprometida chilena do período estudado, observamos esse embate em diversos níveis. Dentre os quais está o próprio tratamento da bibliografia especializada. Observamos uma tensão entre os pesquisadores que escrevemos sobre o fenômeno da canção comprometida na América Latina – e, talvez, esta própria abordagem seja reflexo disto – que parece atravessada pela necessidade de cravar um posicionamento imparcial quanto ao tema, quase que um convite a abandonar o conjunto de significações culturais e o lugar social que permeiam quem empreende a pesquisa.

Desta postura decorre um conjunto de colocações sobre a necessidade de fugir de uma análise “apaixonada”, discursos que reascendem um histórico apelo essencializado do emocional como elemento antagônico ao racional – mais uma vez, o neutro – sendo estes dois entendidos de forma hierarquizada. É certo que, conforme apontam Mariana Oliveira Arantes (2017: 231) e Natália Schmiedecke (2014: 25), tal posição refere-se à maneira com a qual a “primeira geração” da bibliografia especializada – os relatos memorialísticos dos próprios artistas da canção comprometida ou mesmo de seu círculo próximo – construiu uma narrativa idealizada (e, portanto, restrita a determinadas óticas) de sua atuação político-artística. Este não é um tema menor, e voltaremos a ele mais adiante. Outro ponto de tensão na bibliografia é a aproximação da NCCh com a UP, tema do qual também trataremos no próximo capítulo, mas que vale destacar como se encaixa na dinâmica dos embates que temos abordado sobre a arte política.

Essas questões pareceriam estar no âmbito de uma abordagem metodológica da pesquisa, mas compreendemos – inclusive na complementariedade entre método e teoria na escrita – que exprimem um tanto das complexidades atinentes ao nosso objeto. Em especial nas disputas de como o vemos no presente, que de forma geral ainda são bastante similares (nunca idênticas, por certo) àquelas existentes no passado⁵⁸. Contudo, mais importante ainda é que nos permite observar a maneira como esta e outras tantas artes políticas (sejam elas portadoras ou não de vínculo com movimentos sociais e/ou partidos), que vem a tensionar de forma explícita (e à sua maneira, em cada caso) o *status quo* imperante, alcançam seu fim último de desestabilização da ordem.

⁵⁸ Mais adiante refletiremos sobre as mudanças no olhar sobre a NCCh com o passar dos anos.

Através de sua práxis artística revolucionária, os músicos da NCCh explicitaram seu entendimento sobre o potencial das criações culturais artísticas como um espaço de disputa político-ideológica. É assim que estes encabeçaram a *batalla de la cultura*, não somente nos textos musicais, mas em toda sua práxis político-artística: um movimento de disputa narrativa frente às diversas formas simbólicas de representação da cultura dominante e do sistema capitalista. É nesse sentido que rejeitavam as tendências estrangeirizantes⁵⁹, bem como a mercantilização de sua arte.

A aposta de desvinculação com o campo econômico entra em sintonia com a autonomização da arte empreendida pelos defensores da “arte pela arte”. Nos dois casos, há uma compreensão de que a arte deveria estar inscrita por uma medida de valorização própria, que não a definida pela lógica econômica (SIMIONI, 2017: 67). Entretanto, enquanto no primeiro caso a arte deveria ser também politicamente desinteressada, no caso da NCCh o próprio intuito de desmercantilização da arte foi também de ordem política: da tentativa de não ceder a uma indústria cultural voltada à produção artística de parca qualidade estética e alienante.

Ora, quando falamos de disputas de narrativa, estamos falando de contendas político-ideológicas voltadas a interferências práticas sobre a consciência dos sujeitos que fazem parte de grupos sociais que são foco de tal narrativa. Ao colocar a arte a serviço da sociedade, como mais uma ferramenta para a superação dos problemas desta, os músicos comprometidos buscavam construir uma via de comunicação alternativa não hegemônica: destoante das mensagens veiculadas nos grandes meios de comunicação, em manifestações artísticas como a *Nueva Ola*, o *Neofolclore* etc. O foco em seu público receptor – as classes trabalhadoras, as juventudes e os setores de esquerda de forma geral – é nitidamente de promover uma pedagogia social (o que ocorreu algumas vezes de forma dialógica, outras de maneira tutelada) capaz de colaborar com a tomada de consciência política e que, por consequência, gerasse mobilização social.

A maior parte do movimento da NCCh estava amplamente alinhada à Unidade Popular, sendo que muitos dos artistas eram filiados aos partidos políticos de esquerda que compunham a base do governo de coalisão. Mas isso não significou que

⁵⁹ Não é à toa que apenas na virada de chave em que o rock deixa de ser executado como um reflexo direto daquele rock importado dos EUA (não somente por ser cantado em inglês, mas também por trazer um conteúdo que pouco tinha em comum com as características históricas e socioculturais do Chile) e passa a voltar-se ao nacional, é exatamente quando ele passa a ser aceitável aos olhos de muitos dos músicos comprometidos.

necessariamente levassem os princípios dos seus partidos – e, por extensão, da gestão – ao pé da letra, nem que reproduzissem cegamente as orientações destes em suas práticas políticas e artísticas. Essa questão foi inclusive motivo de tensões no interior do movimento da NCCh: embora convergissem em muitos pontos, seus integrantes também tiveram posicionamentos díspares quanto às contingências históricas vividas, mas especialmente (e correlativamente) quanto ao seu próprio fazer artístico e sua relação com os posicionamentos políticos.

Na primeira parte da seção anterior, buscamos compreender as disputas em torno da arte política. Manter o debate até aquele ponto faria com que entendêssemos que essa expressão seria por si só (e em todos os seus aspectos) aparentemente sujeita à contravenção de toda e qualquer forma de ordem e, portanto, antagônica às hierarquizações do poder. No entanto, com base na teoria dos campos de Bourdieu, vimos que essa disputa se estende de forma complexa, em diversos níveis.

A lógica que define a luta por hegemonia dentro de um campo, neste caso em específico o campo artístico, é dada pela disputa no interior do campo pela definição do que é e do que não é arte. No caso de nosso objeto, e mesclados com a disputa de poder intrínseca ao campo político (considerado este de forma ampla), os próprios artistas disputaram naquele período e nas décadas seguintes pelo controle do que era ou não engajado, o que era ou não folclórico – no final, uma forma de disputar o que é legítimo e verdadeiro, e o que não é e que, portanto, não pode fazer parte daquele movimento.

Com a teoria dos campos vimos também que há a possibilidade de agentes estarem nos interstícios de dois ou mais campos. Poderíamos dizer que, em certa medida e apenas em parte, a NCCh esteve aproximada desse trânsito entre os campos artístico e político, uma vez que houve correspondência e participação de seus integrantes com ambos os campos – alguns dos artistas eram filiados a partidos políticos, mas a forma como lidaram com a relação entre arte e política foi bastante diversa. Isto gerou relações permeadas por expectativas, embates e contradições em diversos graus no meio artístico, bem como com representantes e partidos políticos. Entretanto, é exatamente pelo dissenso e pelas limitações de ação do campo político (no sentido restrito), é que podemos conceber a NCCh como movimento artístico político-cultural que esteve bem menos subsumido às regras específicas do jogo político institucional do que se pode imaginar à primeira vista.

Bourdieu explica que o campo político é

o lugar em que se geram – na concorrência entre os agentes que nele se acham envolvidos – produtos políticos, problemas, programas, análises, comentários, conceitos, acontecimentos, entre os quais os cidadãos comuns, reduzidos ao estatuto de “consumidores”, devem escolher (BOURDIEU *apud* CANÊDO, 2017: 91).

Letícia Bicalho Canêdo (2017) explica que essa ideia de escolha é contraditória na medida em que há um acesso assimétrico aos meios de participação política, uma vez que ocorre “a concentração de meios de produção propriamente políticos nas mãos de profissionais e o desapossamento desses meios pela maioria da população” (2017: 91). Isso porque no campo político há uma relação ambígua dos representantes com relação aos representados: ao mesmo tempo de necessária correspondência e de desprezo.

Logo, se considerarmos que dentro do campo artístico e em sua relação com o campo político, uma expressão mais político-partidária por parte de alguns dos artistas ocorreu de maneira pontual em algumas ações e que, além disso, a proposta de pedagogia social da NCCh é inversamente oposta à própria dinâmica do campo político institucional – aquele do sentido estrito definido por Bourdieu (2011) –, temos mais nitidez quanto à distância do movimento com relação a este último. Assim, embora não neguemos que dentro dessa postura política houve um alinhamento especificamente partidário em alguns casos, identificamos a NCCh enquanto movimento social com um engajamento político que se enquadra na concepção ampliada da esfera do político, conforme Alvarez, Dagnino e Escobar (2000).

Por esse motivo, discordamos de Marisol Garcia (2013: 126) quando esta defende que a NCCh havia operado um “objetivo extramusical” ao voltar seu canto para o apoio à candidatura e ao governo da Unidade Popular. Aqui a autora demarca exatamente aquela noção de que, uma vez muito aproximada a outro campo (no caso, o político), essa expressão musical teria chegado ao ponto de sair de seu campo de origem (o campo artístico). Nas entrelinhas, expõe certa afinidade com a concepção de “arte pela arte”, ainda que sua obra não esteja, de forma geral, alinhada a esta forma de pensamento. Pelo contrário, aqui observamos que o político está na arte, não somente nas articulações políticas dos artistas, mas também nos textos e elementos estéticos de suas criações.

A noção de campo de Bourdieu é uma categoria analítica bastante flexível, de modo a servir de ferramenta para pensar campos variados e mesmo “subcampos” dentro

dos campos. Deste modo, podemos conceber a própria NCCh como um campo, no qual ocorre a mesma disputa – e as diferentes estratégias dentro desta – sobre a valoração e legitimação dos produtos artísticos e mensagens políticas ali criados. A partir dessa tensa dinâmica entre agentes, sempre marcados por uma disputa de interesses e determinados por estratégias díspares, que examinaremos no próximo capítulo as aproximações e distâncias político-ideológicas entre os artistas da NCCh, em meio a suas percepções e ações estéticas, éticas e afetivas.

Por ora, nos interessa ressaltar ainda que essa dinâmica de forças e lutas de poder internas da NCCh não se limitou ao período de sua existência, e se estendeu até os dias atuais: a interpretação contida nos relatos memorialísticos sobre o movimento foi gradualmente afinada no decorrer das décadas seguintes, moldada por uma narrativa que pretendia ser cada vez mais uníssona e coesa (ARANTES, 2017: 231). Como nos alerta Bourdieu, “não há posição no sistema de produção e circulação de bens simbólicos (e em geral, na estrutura social) que não envolva um tipo determinado de tomadas de posição e que não exclua também todo um repertório das tomadas de posição abstratamente possíveis” (BOURDIEU, 2013: 160).

Como consequência disso, houve uma idealização não por seu teor político ou pela adesão aos ideais de determinados partidos, mas exatamente pela forma com que estes artistas se viram (e posteriormente se retrataram) como protagonistas do devir de uma nova sociedade completamente renovada. A forma com que Victor Jara é erigido a cânone após ser torturado e assassinado nos primeiros dias do golpe militar de 1973, por exemplo, é um reflexo de como se reproduziu uma imagem martirizada deste e dos demais artistas comprometidos desde o início da ditadura. É inclusive a leitura mais comum realizada pelos inúmeros relatos memorialísticos realizados por aqueles que viveram e sobreviveram à sangrenta tragédia e que, talvez pelo próprio trauma, agarraram-se a uma imagem um tanto quanto idealizada e heroica sobre o movimento e seus integrantes (SCHMIEDECKE, 2019: 85).

Arantes (2017: 231) destaca que, como consequência, esse processo acabou por construir também uma leitura comum (realizada cada vez por menos vozes, diga-se de passagem) que deu destaque à presença e importância de determinados artistas e álbuns em detrimento de tantos outros. De igual maneira, criou uma visão homogeneizada sobre este movimento, uma vez que apagou os múltiplos posicionamentos e mesmo

divergências entre seus integrantes, e escamoteou toda uma rica diversidade de expressões estético-musicais no interior deste.

2.2.2 *Práticas estéticas na construção da cosmovisão latino-americana*

No capítulo anterior, apontamos o caráter heterogêneo e experimental das expressões de música comprometida no Chile do período estudado. Além da profusão de influências culturais, rítmicas e sonoras, essa expressão musical esteve atrelada com outras manifestações artísticas de distintas naturezas, em uma prática interartes. Muitos músicos se desempenharam em outras áreas, desde a literatura até a pintura, a dança, o teatro e o cinema⁶⁰, o que expandiu o caráter experimental e estético do movimento.

Estética, proveniente da palavra grega *aisthesis*, é a apreensão pelos sentidos. Com o desenvolvimento de tecnologias fonográficas (como o disco de vinil e a fita cassete naquele período, e posteriormente a eles o CD, pen-drive, HD, plataformas online etc.) a música deixou de restringir-se unicamente a uma expressão cultural imaterial, mas ainda assim a presença da oralidade de forma presencial continua sendo importante na experiência de apreensão musical. Além disso, se soma à experiência sensitiva auditiva também a visual, por meio da exposição performática que compõe a apresentação (em palco ou não) e mesmo as intervenções de artes plásticas que acompanham as obras musicais. Juan Pablo González (2016) destaca que

é necessário refletir em torno da análise de uma música popular que não esteja fixada no papel, mas na gravação – a partir de onde se constitui em objeto estético – e que é formada por um conjunto de textos literários, musicais, sonoros, performativos, visuais e discursivos (GONZÁLEZ, 2016: 12-3).

Desta maneira, “a canção popular se apresenta mais como um processo aberto que como um produto fixado em partitura. Será o processo-canção, dessa forma, o que gera a pluralidade textual que desafia qualquer análise fragmentada de uma canção” (Idem, *Ibidem*: 13).

⁶⁰ Muitos artistas colaboraram em dezenas de filmes e documentários, seja na criação de trilhas sonoras, na colaboração no roteiro ou mesmo na atuação. É o caso da participação de Patricio Manns no roteiro e trilha do filme cubano “*La cantata de Chile*”, de Humberto Solás; das músicas de Sergio Ortega para o filme “*El Chacal de Nahueltoro*”, de Miguel Littín; da atuação e canção principal de Gitano Rodríguez no filme “*Ya no basta com rezar*” de Aldo Francia; das trilhas sonoras do grupo Tienponuevo também para o filme de Francia e para os documentários “*Informes*” do cineasta Miguel Littín; etc.

Um destes importantes “textos” presentes na expressão estética da NCCh será o visual e iconográfico. Nesse sentido, ganha especial destaque a gravadora *Discoteca del Cantar Popular* (DICAP). Criada em 1968 pelo setorial da juventude do Partido Comunista (PC) chileno, a DICAP foi uma política cultural partidária que acabou suprimindo uma lacuna na gravação e disseminação das obras dos músicos de esquerda independentes que tinham pouco espaço na indústria fonográfica (SCHMIEDECKE, 2017)⁶¹.

A DICAP se tornou uma das principais referências de difusão fonográfica do movimento⁶², e impulsionou a veiculação deste em nível nacional. Mas o foco da gravadora estava no conteúdo das mensagens e não em elevar artistas à fama, “*por lo que las carátulas de estos LPs evitaban la idolatria de la estrella*” (GONZÁLEZ, OHLSEN, ROLLE, 2010: 111). O papel principal da DICAP foi o de fazer chegar essas diversas mensagens estéticas (sonoras e visuais) ao público-alvo: espaços estudantis, sindicatos e variadas organizações de base (SIMÕES, 2010: 151).

As capas dos discos eram produzidas no ateliê dos irmãos Antonio e Vicente Larrea, que criavam imagens gráficas vanguardistas compostas pela mistura de “*influencias del Pop Art, la sicodelia, el realismo social y la fotografía de alto contraste, con rasgos locales derivados del muralismo político, el primitivismo xilográfico de la Lira Popular, y la fotografía histórica chilena*” (GONZÁLEZ, OHLSEN, ROLLE, 2010: 375). Gory Soto Mella (2014) aponta que o principal objetivo estético das capas de discos da DICAP foi o de funcionar como “retórica de uma ideologia”. Enquanto parte de uma “estética cotidiana da esquerda”, essas imagens teriam sido facilitadoras da transmissão de mensagens, em especial para o público jovem, entendido como ator principal da mudança social e política. Deste modo, o campo das artes visuais se incluía enquanto parte dessa produção artística voltada para a narrativa e disputa do campo socialista na América Latina⁶³.

⁶¹ De início, a gravadora DICAP funcionava sob denominação de selo Jota Jota, que representava a sigla das juventudes comunistas (escrita comum em castelhano de duplicar as letras dos acrônimos, como ocorre, por exemplo, com direitos humanos que são colocados em sigla como DDHH).

⁶² Schmiedecke (2017: 157-8) enfatiza que ainda que tivesse catalisado os artistas do movimento, a DICAP não nasceu com esse propósito. E que, além disso, os artistas gravavam por outros meios de difusão – como EMI Odeon, Arena/Demon e RCA Victor/IRT – antes e depois da criação desta.

⁶³ De igual maneira, as brigadas muralistas vinculadas às juventudes partidárias travaram essa disputa através do campo das artes visuais. Inclusive as artes das Brigadas Ramona Parra (também vinculadas à juventude comunista) apresentaram certa similaridade com as artes dos irmãos Larrea, em especial pela influência do muralismo revolucionário mexicano.

Para além da relação com as artes visuais e a construção iconográfica, outra parte da construção estética multifacetária da música comprometida chilena está na forma performática de palco do cantautor. Conforme aponta Juan Pablo González (2016: 173-8), Violeta Parra e Víctor Jara foram os dois principais músicos que impulsionaram uma interessante fusão entre as mais diversas expressões artísticas. Sendo os dois multiartistas⁶⁴, trouxeram à música um tanto de suas concepções e criações em outros campos, e foram essenciais para o movimento de renovação através do qual “à diferença da música popular tal como era entendida até os anos 1960, começavam a ser relevantes os conceitos de vanguarda e de experimentação” (GONZÁLEZ, 2016: 177).

Ambos os artistas também foram fundamentais na construção de uma forma particular de encarar o trabalho musical no movimento, que González define como uma “alteridade encarnada” onde “já não se tratava apenas de mostrar uma alteridade social, mas reivindicá-la” (Idem, Ibidem: 178) – o que Violeta e Víctor fizeram ocupando um espaço artístico a eles historicamente negado.

Essa alteridade manifesta-se nos múltiplos aspectos da canção: no conteúdo do texto, que se deslocou do tom pitoresco do neofolclore ao tom reivindicatório da Nova Canção; no resgate e no uso dos gêneros folclóricos marginais e esquecidos; e no desenvolvimento de um modo crítico de performance, a partir do qual se invoca e encarna a alteridade. Tudo isso produziu uma profunda renovação da canção popular chilena, constituindo-se em um dos pilares que sustenta a Nova Canção (Idem, Ibidem: 178).

A figura do cantautor é central nesse sentido, uma vez que sua mensagem vai além da letra dos poemas cantados. Essa forma de expressão também se manifestou através da melodia e harmonia musicais, bem como pelo uso de determinados ritmos e influências estéticas específicas da canção popular. Mas o mais importante é que, conforme explicam González, Ohlsen e Rolle (2010: 395), o cantautor trouxe “um novo paradigma cênico” na performance de palco: em um cenário simples, sentado sozinho apenas com seu violão, muitas vezes lendo as canções em um pedaço de papel, o cantautor expunha suas canções com seriedade, pausas de silêncio e feição reflexiva.

Os autores pontuam que “*Esta actitud se puede explicar en parte, debido a la tarea emprendida por artistas que se comprometen con un proyecto político y social,*

⁶⁴ Violeta Parra com seus trabalhos de artes plásticas, em especial a cerâmica e a arpillera (técnica chilena de bordado à mão, tipicamente sobre tecidos grossos e com uso de retalhos), e Víctor Jara como ator e diretor cênico.

quienes asumen, en cierta medida, la condición de ‘intelectuales sonoros’” (GONZÁLEZ; OHLSEN; ROLLE, 2010: 395). Destacam ainda, que os cantatores chilenos se constituíram em colaboração mútua, e assim formaram o grupo profissional da NCC⁶⁵ – diferente dos grupos, de início construídos por estudantes amadores (que inclusive se formavam em outras áreas do conhecimento) (Idem, Ibidem: 396).

A representação do cantautor enquanto intelectual sonoro entra em sintonia com José Antequera Ortiz (2008), quando propõe conceber as diversas expressões de Nova Canção na América Latina dentro de um conceito ampliado de literatura, de forma a superar o falso antagonismo entre as concepções de oralidade e escritura levado a cabo por perspectivas conservadoras da esfera da crítica literária. Desta maneira, a música também faria parte das “práticas literárias” na “cultura continental” (2008: 92). Ao ressaltar aquilo que define como a “inevitável presença da oralidade” (Idem, Ibidem: 92) na literatura, Ortiz chama a atenção para o fato de que as grandes obras literárias foram constituídas enquanto peças poéticas orais e, do contrário, Homero nunca poderia ter ocupado o papel de cânone literário.

Ortiz observa a importância dos elementos extralinguísticos que o canto carrega: *“La instrumentación musical, los elementos expresivos de la voz, la indumentaria, la actuación, entre otros, y el contexto de recepción del canto: el escenario y el público, giran alrededor del texto poético, potenciando los recursos lingüísticos orales”* (ORTIZ, 2008: 93). Dessa forma, o autor destaca que na NCLA, a poesia se propagou com maior intensidade *“con el invaluable soporte de la música que es en la canción latinoamericana el vehículo de expresión cultural más característico de la cosmovisión continental”* (Idem, Ibidem: 99).

Certamente, uma das questões mais importantes que o autor destaca sobre a contribuição do canto à cultura continental é o fato de que comparada à literatura escrita, a canção proporciona um circuito de recepção ampliado, pelo qual os principais expoentes da NCLA puderam projetar suas obras com maior abrangência e lograr chegar a mais pessoas.

Esa oralidad [...] obedece a las características de los sectores sociales que la reciben. Si se piensa en las masas campesinas ágrafas dispersas en extensos territorios y en los grupos humanos hacinados al margen de las grandes metrópolis latinoamericanas, que también

⁶⁵ Os autores destacam seus inícios com Violeta Parra, logo seguida de Patricio Manns, Víctor Jara, Rolando Alarcón, Isabel Parra, Ángel Parra, Gitano Rodríguez e Payo Grondona (Idem, Ibidem: 396).

adolecen de la cultura escrita como vehículo central de expresión, es lógico pensar que su literatura, su relación con lo poético-literario venga primordialmente a través de la canción (ORTIZ, 2008: 96).

Com efeito, na linha do proposto por Ortiz (2008), é de extrema importância considerar que iniciada a segunda metade do século XX um grande percentual da população na América Latina tinha um baixo ou mesmo nulo nível de alfabetização. Desta maneira, a função da música enquanto instrumento de difusão de ideias toma uma proporção ainda mais importante, isto é, torna-se uma das vias privilegiadas para a realização de uma pedagogia social. Note-se que, além disso, aqui ainda não podemos falar de um contexto de globalização, e que os referenciais de transmissão e acesso à informação que temos hoje (e que ainda assim seguem localizados de acordo com privilégios de classe) não são os mesmos daquele período. Portanto, fora a questão do grau de escolaridade e a capacidade de leitura, também se deve considerar as restrições no acesso à informação plural e de qualidade.

2.2.3 Definições imprecisas?

Música engajada, canção de protesto, música política, comprometida, não alienada, politizada, reflexiva, de texto, consciente. São estas apenas algumas das diversas formas que se têm usado ao longo dos anos para nomear e tentar delimitar as expressões musicais que emergem com força desde a década de 1960 na América Latina – ainda que não somente neste espaço-tempo. Com relação especificamente à NCCh, Fernando Barraza registra que “*no se trata de una canción tipificada, prisionera de una definición. Es fundamentalmente dinámica y, por lo mismo, no es fácil de caracterizar o formular teóricamente*” (BARRAZA, 1972: 10). Portanto, mais do que buscar definir uma nomenclatura ideal, aqui destacaremos alguns sentidos desta música.

A construção dessas terminologias e o desacordo quanto a um nome ideal dentro da NCCh reflete as distintas – e muitas vezes divergentes – intenções que os diversos artistas tiveram com relação a sua prática musical. Trata-se de um embate de posições típicas do interior de um campo, que envolvem aquilo que já debatemos anteriormente acerca de função da arte e sua posição no mundo, seja como uma expressão de reafirmação do hegemônico, seja por uma postura contra hegemônica. Mas também reflete a compreensão sobre o conteúdo desta arte: os elementos internos que recebem maior valoração simbólica por parte de cada um desses artistas.

Durante uma visita da Revista Onda à *Peña de los Parra*, ao ser questionada quanto ao conteúdo das músicas ali difundidas, Isabel Parra afirmava que os artistas da música engajada não faziam canção de protesto, já que esta nomenclatura teria sido cooptada por uma lógica comercial (AGUILERA, 1972). Efetivamente, como explica Victor Jara, a música de protesto nasceu com a juventude pacifista europeia e estadunidense após a segunda guerra mundial, em forma de crítica social, mas no decorrer dos anos ela foi incorporada ao mercado fonográfico hegemônico – e, com isso, paulatinamente perdeu sua potência crítica (JARA, 1973: 47’12” - 47’49”).

Posteriormente, en Latinoamérica, empieza la juventud a vibrar más con el acontecimiento social de su propio país, y empieza a rebelarse, empieza a unirse al trabajador del campo, de la ciudad, para manifestar esta rebeldía y hacerla – conjuntamente, con los trabajadores – una especie de protesta del sistema, o protesta de lo que se puede decir, concretamente, de un sistema imperialista que maneja nuestra riqueza y que maneja nuestra vida, en el fondo. Entonces, empieza a surgir en nuestro continente un tipo de canción rebelde. Entonces, claro, la industria del disco, ponte tú, hábil para manejarse en el comercio de la canción, toma esta manifestación y crea sus propios ídolos, que cantan una canción protesta – una canción protesta que se puede escuchar con mucho agrado en el Kremlin, en el Vaticano, en el pentágono, en cualquier parte – pero que no dañan y que no dicen nada, sino que sirve, que sus objetivos son solamente conseguir, bueno, dinero con la canción y nada más. Por eso que nosotros no estamos de acuerdo, porque ese es un término ya ambivalente, ambiguo, comercializado. Y creo que la canción – por lo menos la que yo hago – es una canción popular, auténticamente popular (JARA, 1973: 47’49” - 49’12”).

Mas mesmo se consideramos o protesto no sentido original do termo, não seria suficiente para nomear a canção da NCCh, já que esta não se define somente por seu conteúdo de crítica. Ela é, antes de tudo, marcada por uma canção de compromisso social e político. Isto quer dizer que engloba não somente a denúncia das injustiças, mas a construção de um mundo novo, mais igualitário etc. É nesse sentido que Isabel Parra explicou naquela ocasião: “*Nos interesa ir reflejando el proceso. Ir cantando lo que pasa, denunciando y aplaudiendo y siempre con la esperanza de llegar a la meta*”; e acrescentou ainda que “*El público sabe que tenemos una intención política y se sienten identificados con ésta*” (AGUILERA, 1972: 26).

A proposta de Sergio Ortega é bastante similar ao introduzir a ideia de uma “música reflexiva”, a qual “conduz a um contato com os olhos abertos, que não busca deixar o público afetado emocionalmente, pois é mais importante que possa tirar algumas conclusões” (GONZÁLEZ, 2016: 171). Dessa forma, seu entendimento é que

esse tipo de música se diferencia de outros gêneros ao deixar de lado o apelo lírico para trazer a razão ao centro da narrativa que se quer partilhar, com o objetivo de mobilizar o pensamento crítico e argumentador (GONZÁLEZ, 2016: 171).

Até mesmo o nome da NCCh foi questionado. Ángel Parra afirma que entendia que Ricardo García havia adotado o termo “Nova Canção” por motivo do festival que este estava organizando. Entretanto, “*ya en esa época Volodia me dijo: ‘Cuidadito con eso de la Nueva Canción, porque mañana va a ser Vieja Canción’.* Tenía razón, entonces yo siempre me he apegado al término de canto popular, cantor popular” (ÁNGEL PARRA *apud* VARAS; GONZÁLEZ, 2005: 66).

Victor Jara igualmente destacou em diversos momentos a preferência de nomear aquela canção que ele e o movimento produziam simplesmente como “canto popular”. Em 17 de julho de 1973, dois meses antes do golpe de Estado, Victor se apresentou na Panamericana Televisión de Lima, Peru. Entre músicas e conversas, foi interrogado sobre suas composições pelo apresentador Ernesto García Calderón: “*tu no solamente cantas al trabajador, al campesino, al minero, al trabajador del mar, sino también tienes canción de amor*” (JARA, 1973: 10’47”-10’54”). Jara então expressou que:

nosotros somos porque existe el amor, y queremos ser mejores porque existe el amor. Y el mundo gira, crea y se multiplica porque existe el amor. Nosotros, a los que nos dicen cantantes de protesta – yo no estoy de acuerdo con este término, porque no considero que es un término válido, por lo menos para mí – creemos que el amor es lo fundamental: el amor y la relación del amor de hombre con una mujer o de una mujer con el hombre... o del hombre con sus semejantes, con sus hijos, con su hogar, con la patria, con el instrumento que trabaja. El vital, es la esencia de la razón de ser del hombre, por eso que, bueno, no puede estar ausente de la temática de un cantor popular (JARA, 1973: 11’01”-12”).

A declaração de Jara mostra que este tinha uma ideia bastante distinta daquela exposta por Sergio Ortega. Ainda que compreendesse a música como espaço de reflexão, o mais importante para Jara estava na ênfase da canção popular e, portanto, em temáticas sobre questões do dia a dia, o trabalho, o país, a casa, a família, os amores.

Contudo, o mais significativo no relato de Victor Jara é a relação dessa arte com o(s) afeto(s) e suas implicações emocionais. Em primeiro lugar, o próprio afeto que mobiliza esses artistas a criar suas obras musicais e a construir um espaço de partilha entre si. As trocas entre os artistas não foram apenas frutíferas do ponto de vista técnico e profissional. Mais do que isso, foram movimentadas em torno do sonho utópico de

transformação social e da partilha da luta política. Assim, lugares como as *peñas*, por exemplo, serviram como espaços de união, fortalecimento e mesmo de recolhimento entre esses criadores com anseios e lutas comuns, nos três momentos: na segunda metade da década de 1960, durante o governo da UP e no período pós-golpe.

Um segundo sentido do afeto é voltado ao público receptor dessa arte. Por um lado, porque é a partir do afeto que são gerados os elos identitários que se dão pela invocação e o acolhimento dos grupos historicamente marginalizados, sobre os quais falam e com os quais esses artistas dialogam. Por outro lado, é também mediante os afetos que estes músicos comprometidos buscam gerar emoções capazes de encorajar a transformação social.

Para Eduardo Granja Coutinho (2021), a emoção tem sido historicamente mobilizada em função da ideologia para transformar ideias em paixões, seja por um projeto hegemônico ou contra hegemônico. O primeiro caso se ilustra na domesticação do estampido rebelde da cultura sonora juvenil realizada pela criação da música “de massas”, em que a emoção serviu à produção de uma idolatria desprovida de teor crítico⁶⁶ (COUTINHO, 2021: 175-6). Por sua vez, na esfera das subalternidades, a música popular faz com que a luta política saia exclusivamente do âmbito racional, e vá para o “campo da sensibilidade, das emoções, do afeto. É no plano estético dos sentimentos, da experiência corporal, que os diferentes grupos sociais irão encontrar o vínculo que une os homens em torno de uma ideia, de um projeto” (Idem, *Ibidem*: 172).

Evidenciada a importância do caráter afetivo nesta expressão musical, voltemos novamente à questão de suas significações e nomeações. Mariana Puerto López (2018: 6) categoriza quatro tipos de canções na NCLA, também comuns à NCCCh. O primeiro deles é a “canção histórica”, onde estão as narrativas em torno das raízes históricas (memórias) e determinados episódios mais ou menos conhecidos do passado. O segundo é a “canção de denúncia social”, que contextualiza o conflito marcado por injustiças sociais e repressões, com foco principal nos trabalhadores e o antagonismo com os setores dominantes. Em terceiro lugar está a “canção pessoal”, que é aquela voltada a

⁶⁶ O processo de esvaziamento dos sentidos (culturais, emocionais e críticos) que estão na origem dessas expressões ocorreu, como vimos, com o sertanejo e com o rock. O mesmo sucedeu com o samba, que foi “recusado até a década de 1920 por sua origem negra, e promovido na década seguinte pelo Estado-nação como música nacional” (GONZÁLEZ, 2016: 62). No intuito de homogeneização cultural, o samba deixa de ser criminalizado, mas é despojado de sua finalidade enquanto fomentador de consciência histórica e mantenedor de memória – portanto, se retira a função afetiva que lhe é inerente (COUTINHO, 2021: 178).

homenagear e elevar grandes personalidades de esquerda. Por último está a “canção revolucionária”, que abarca narrativas de incitação à luta, seja através da união dos povos, seja pelo uso de armas para lograr a revolução.

Estas quatro formas de cancionero estarão presentes em maior ou menor medida na maior parte das canções da NCCh, muitas vezes expressas simultaneamente em uma mesma música. Mas aqui nos interessa especialmente que na classificação de López a canção revolucionária não se apresenta limitada a um projeto específico de revolução, instituído em caráter governamental e dentro das instituições estatais. Nesse sentido, nos parece relevante voltar à concepção de Nelly Richard (2013) quando destaca que uma arte para ser revolucionária não precisa estar sujeita a contingência de um modelo fixo de transformação social imposto de cima para baixo, motivo pelo qual frisa a importância de formas artísticas que emergem de baixo para cima.

A liberdade da criação também exprime responsabilidades, e, inclusive, contraditórias, no ofício do criador [...] é imprescindível que essas liberdades, ao divisar o amplo campo de possibilidades de inserção de temas sociais, os mais diversos, tragam luz – e porque não novas dúvidas – à continuidade sempre inconclusa da construção política – para além da política institucional – de novas possibilidades de organização social (PRONZATO, 2017: 7).

É na compreensão que temos até este momento da NCCh enquanto parte do movimento social chileno (mobilizado de baixo para cima) e promotor de políticas culturais próprias, que discutiremos no seguinte capítulo a dinâmica deste movimento em torno da temática da revolução. Assim, iremos ponderar como se deu o vínculo do movimento com a revolução chilena e o projeto revolucionário das esquerdas latino-americanas e, por consequência, como decorreu a questão da sua liberdade artística na criação musical e demais práticas político-artísticas.

Finalmente, vale apontar que durante o percurso que fizemos até aqui, temos utilizado majoritariamente o termo “música comprometida” para nos referirmos ao nosso objeto de estudo, pois nos parece uma definição adequada a esta práxis musical. Já que, a esta altura, poderíamos dizer que é em essência uma música afetivamente comprometida com a emancipação e a libertação dos povos. E, para tanto, se designou: contra hegemônica, anticapitalista e revolucionária.

3. MÚSICA E UTOPIA REVOLUCIONÁRIA

Todos los artistas que tienen la posibilidad de hacerlo, deben entregar su labor a la causa revolucionaria. Con ello no sólo cumplen su responsabilidad con la clase obrera, sino también con el arte, puesto que en una época de explotación y miseria, de sojuzgamiento de los pueblos, de guerras crueles e injustas, de desentrenado egoísmo e inconsciencia, de presiones que violentan la voluntad de los pueblos que buscan liberarse del imperialismo y el capitalismo, los artistas que se ponen al margen y profitan de su posición de privilegio dentro de la sociedad, que de mil maneras, busca corromperlos y enajenarlos, traicionan la esencia misma del arte, el afán de liberar, de educar, de elevar el hombre (QUILAPAYÚN, 1969)⁶⁷.

Iniciada esta dissertação, apresentamos uma contextualização geral, na qual situamos a NCCh no marco histórico de radicalização de discursos e práticas político-sociais que irromperam na década de 1960, e explicamos sobre seus principais marcos e características, bem como sua relação com a conjuntura nacional e o movimento artístico regional. No capítulo seguinte, nos baseamos nos postulados teóricos de pensadores como Pierre Bourdieu, Néstor Canclini etc., para refletir sobre como esse movimento reflete uma relação específica entre arte e política, que também nesse caso se desenrola como uma teia de consensos e dissensos. Ainda nesta parte, apontamos três sentidos principais que observamos na práxis destes artistas: uma disputa de narrativa, sua proposta de operar enquanto pedagogia social e o afeto como elemento mobilizador dessa práxis.

Neste terceiro e último capítulo, chegamos então no clímax da dissertação, onde pensaremos o tema da utopia revolucionária aliado à práxis dos artistas, dentro do quadro da prática e do pensamento revolucionários desse período. Aqui, buscamos observar não somente os consensos político-ideológicos dentro da NCCh, mas também o desacordo interno, as tensões dos artistas com os partidos, a batalha da cultura em prol do Chile socialista, bem como os atos de solidariedade e integração latino-americana.

3.1 Imaginário revolucionário na América Latina

Em meados do século passado, diversos intelectuais (políticos, teóricos e artistas) latino-americanos estiveram envolvidos em reflexões sobre os desafios, problemas e contradições históricas da América Latina, muitos dos quais defendiam energicamente a revolução como um ideal de transformação social que se mostrava cada

⁶⁷ Texto de apresentação do disco “*Basta*”, quinto LP lançado por Quilapayún, pela DICAP, em 1969.

dia mais urgente e próximo. Por um lado, o tema do subdesenvolvimento e dos caminhos para o desenvolvimento da região era central nos debates intelectuais de áreas do conhecimento como as ciências sociais e a economia. Nas décadas de 1950 e 1960, temos o desenvolvimento da Teoria da Modernização, de natureza liberal, que defendia que a solução para o que via como atraso da região seria o desenvolvimento e o crescimento econômico, com destaque às vantagens trazidas pelo capital, a ciência e a tecnologia (ESCOBAR, 2005: 17).

Por sua vez, entre 1960 e 1970 autores como Vânia Bambirra, Teotônio dos Santos, Ruy Mauro Marini e Fernando Henrique Cardoso (entre tantos outros) trazem nova luz sobre o debate, ao apresentar a Teoria da Dependência. Sendo a primeira síntese teórica mais robusta produzida pelo pensamento crítico latino-americano, esta nova vertente de explicação do desenvolvimento na região tem como paradigma originário o marxismo, e passa a explicar o que se entendia como o problema do subdesenvolvimento da América Latina não mais como a ausência do desenvolvimento e da modernidade, mas sim como consequência do próprio capitalismo, colocando em relevo “*la conexión entre dependencia externa y explotación interna*” (Idem, Ibidem: 17) da região. Assim, a primeira grande quebra epistemológica apresentada pelos autores dessa corrente teórica é com a lógica etapista do desenvolvimento⁶⁸.

É nesse período e contexto que ocorre um verdadeiro florescimento de uma teoria comprometida com o destino da região e contestatória de suas injustiças históricas. Mas junto ao campo teórico (em especial o da sociologia crítica marxista), diversos políticos e artistas – como é o caso dos músicos do movimento da NCCh – firmaram posição enquanto parte de uma utopia de mudança compartilhada, que esteve alinhada às concepções de esquerda e revitalizou o imaginário latino-americanista (de caráter identitário e revolucionário). Desta forma, em um momento de grandes mudanças, de reconfiguração nas cidades e no campo, e de diversas lutas sociais, a utopia revolucionária emerge com foco na ideia de um futuro próspero, em que a revolução seria a única via de ruptura histórica capaz de superar um passado de colonialismo externo e interno. Conforme veremos, muito embora alinhado às

⁶⁸ Somente em meados da década de 1980 passará a ser questionado pelos críticos culturais o binômio desenvolvimento e subdesenvolvimento, como categorias que representariam, respectivamente, os países centrais e os países do Terceiro Mundo que fariam parte da África, América Latina e Ásia (ESCOBAR, 2005).

concepções de esquerda, esse ideal não seguiu uma única tendência e esteve em grande medida influenciado pelos feitos da Revolução Cubana.

Certamente, o fenômeno da pequena ilha caribenha apresentou a revolução como um horizonte de possibilidade dentro do contexto da América Latina, então em condição de subdesenvolvimento – o que hoje poderíamos definir melhor como uma região periférica com relação ao centro do capitalismo mundial, o qual se manteve por muito tempo também como centro hegemônico do ponto de vista simbólico e cultural. Entretanto, ainda que inegavelmente o histórico acontecimento cubano tenha sido um divisor de águas na história dos povos em luta na América Latina, ele não representa a origem dos anseios e das experiências revolucionárias nestas terras.

Emir Sader (1992: 2) explica que muito antes da Revolução Cubana, a América Latina teve uma larga tradição revolucionária: além das pequenas rebeliões pontuais que ocorreram ao longo dos séculos, o autor cita o levante popular indígena comandado por Tupac Amaru no Peru no século XVI, e as diversas lutas que desembocaram nos processos de independência na região. Sader destaca que estas últimas poderiam ser caracterizadas como revoluções, e tiveram como principais impulsionadores e protagonistas “as massas pobres ‘não brancas’ e, dentro delas, aqueles setores mais empobrecidos, marginalizados da população” (SADER, 1992: 2). Entretanto, se esta foi a base de tais movimentos revolucionários, seus dirigentes foram as oligarquias nativas, interessadas em desvincular-se do poder colonial. Motivo pelo qual tais revoluções não geraram ao fim mudanças significativas em benefício dessas grandes massas populacionais que lutaram pela independência.

No século XX, a revolução na América Latina foi inaugurada pela Revolução Mexicana (1910-1917) de Emiliano Zapata e Pancho Villa. Após esta, também houve outros processos de caráter revolucionário, como o nacionalismo antiimperialista na Bolívia, em 1952, a sublevação camponesa em El Salvador sob liderança de Farabundo Martí, em 1932, e a guerrilha de resistência à ocupação estadunidense comandada por Augusto César Sandino na Nicarágua, entre 1927 e 1933. Entretanto, Emir Sader destaca que “Até aquele momento, *revolução* no nosso continente se referia a esse tipo de movimento. *Socialismo* remetia à União Soviética e, depois, também à China, realidades sociais e geográficas distantes da América Latina” (Idem, *Ibidem*: 4). Assim, somente com a Revolução Cubana, em 1959, “que os grandes temas internacionais,

entre eles, em primeiro lugar, o socialismo, foram atualizados na América Latina” (SADER, 1992: 4).

Onze anos depois, seria a vez do Chile prosseguir com o projeto socialista na região, mas agora sob nova roupagem: não mais através da luta armada, mas pela via eleitoral. A proposta do governo de coalisão da Unidade Popular (UP) foi instituir um governo socialista que pudesse realizar rápidas transformações econômicas, sociais e políticas. Entretanto, ao contrário do que ocorrera em outros contextos latino-americanos, a coalisão descartou a via armada e insurrecional, e apostou na instituição da revolução de forma pacífica e com respeito ao sistema político e institucional vigente no Chile. A aposta em uma via democrática – que abarcava o processo revolucionário socialista prevendo pluralismo e liberdade – refletia o posicionamento da maioria da coalisão, e se baseou em um histórico no país, uma vez que “a ideia de um governo socialista não era estranha na história do Chile” (Idem, *Ibidem*: 35), conforme veremos mais adiante.

3.1.1 As esquerdas e a revolução latino-americana

A experiência cubana inaugurou o projeto de revolução socialista latino-americana em meados do século XX. Ainda que tenha sido um divisor de águas e grande fonte de inspiração para as diversas correntes de esquerda na América Latina, essa experiência – junto com todo o contexto do período, que temos abordado desde o primeiro capítulo – promoveu uma série de debates no interior dos movimentos e partidos, com convergências e desencontros entre os modelos, contradições e caminhos dos processos revolucionários.

Antes de irmos adiante no tema, vale fazer uma ressalva quanto à pluralidade existente dentro das próprias esquerdas, para que não corramos o risco de cair em uma lógica simplista. Pablo Pozzi e Claudio Pérez (2012) apontam que desde a década de 1960 surgiu uma “nova esquerda”, que aglutinou aqueles que haviam sido dissidentes dos partidos comunistas e trotskistas com novos e diversos grupos advindos de movimentos nacionalistas e populistas, o que criou “*un panorama orgánico difícil de sistematizar*” (Idem, *Ibidem*: 10). A nova esquerda e a esquerda tradicional foram afetadas pela experiência cubana, mas também com o que ocorria na Guerra do Vietnam. “*Ambos aspectos generaron fuertes y ricas discusiones en torno a tres ejes: el*

carácter de la revolución latinoamericana, las vías de la revolución y el sujeto de la revolución” (POZZI; PÉREZ, 2012: 10). Analisemos a seguir estes três eixos.

Com relação ao primeiro eixo debatido, ainda que tenha havido certo consenso quanto ao posicionamento anti-imperialista, discutiu-se se a revolução deveria ter também um caráter socialista ou se deveria ser popular (Idem, Ibidem: 10). Claudio Katz aponta que entre as décadas de 1970 e 1980 o socialismo viveu um auge tal “*que resultaba imposible computar cuántos partidos y movimientos reivindicaban esa denominación*” (2016: 238). O autor destaca que muitos destes movimentos e partidos usavam a denominação de “revolucionário” em suas siglas e programas “*para evitar cualquier confusión con los defensores socialdemócratas del status quo*” (Idem, Ibidem: 238).

Atentemos ao fato de que a compreensão sobre o que é ser revolucionário tomou distintos sentidos, a depender do ponto de vista. Em alguns casos, usou-se denominar “esquerda revolucionária” apenas aqueles aderentes ao uso da violência revolucionária, enquanto, em outros casos, ser revolucionário teve uma conotação mais ampla, abrangendo todos aqueles que voltavam sua luta política para a transformação social. O mote da revolução era tão forte naquele período, que até mesmo o democrata-cristão Eduardo Frei foi eleito presidente do Chile, em 1964, com o lema “*Revolución en libertad*”. Houve inclusive “movimentos violentos de restauração da ordem tradicional, que buscavam reclamar a palavra *revolución*, mas que se caracterizavam pelo seu contrário – a contra-revolução” (SADER, 1992: 2).

Enquanto a associação entre revolução e socialismo delimitava os princípios programáticos de determinados grupos (geralmente inspirados pela experiência revolucionária europeia, muito distinta do contexto latino-americano), para boa parte da esquerda latino-americana a adesão ao título socialista nem sempre fez sentido. Primeiramente porque teve um significado ímpar em tempos de Guerra Fria, na qual a máxima do socialismo era representada pela grande potência imperialista soviética⁶⁹. Mas essa concepção com relação ao socialismo mudou progressivamente após a vitória

⁶⁹ Em um mundo polarizado pela Guerra Fria, o uso da bandeira socialista era sensível do ponto de vista estratégico no que se refere ao convencimento das populações para unir forças em prol da revolução. E isso é menos pelo fato de que nesse momento estava em voga a ideia veiculada pelo bloco capitalista de que existia um “fantasma do comunismo” que estaria se alastrando a partir da União Soviética, e mais pelo motivo de que essa potência socialista representava outro tipo de imperialismo, que também subjugava os países periféricos e seus povos em benefício próprio.

e manutenção da Revolução Cubana, que em distintos aspectos inaugurou uma forma própria de conceber a revolução socialista⁷⁰.

Por sua vez, o sentido do “popular”, muito embora demasiadamente genérico a ponto de abarcar muito e ao mesmo tempo não caracterizar nada em específico (e talvez até mesmo por isso), tinha uma aceitação mais ampla⁷¹. Não somente dentro das distintas correntes da nova esquerda, mas também entre os sujeitos que eram foco desse discurso. O debate sobre o caráter da revolução ser socialista ou popular teve menos a ver com o *fin* do que ali se buscava obter no sentido de transformação (estrutura social, de Estado etc.), e mais com um *caminho* viável – a exemplo de Cuba – através de delineamentos e nomenclaturas que pudessem exprimir e movimentar o engajamento revolucionário. Assim, antes de tudo, a divergência esteve entre quem faria a revolução: pelo viés socialista seriam as reduzidas vanguardas revolucionárias, enquanto do outro lado o foco estava em amplos partidos e grupos populares – mas voltaremos ao tema no terceiro eixo.

O segundo eixo debatido tratava sobre as vias da revolução: se por meios pacíficos ou através da violência revolucionária – que, de acordo com Pozzi e Pérez (2012: 11) inclui tanto a prática da luta armada, quanto o emprego de estratégias político militares. Na América Latina, os dois grandes exemplos dessas duas vias serão Cuba, que conquistou a revolução através da prática política da guerra de guerrilhas, e o Chile, experiência socialista conquistada pela via eleitoral e dentro dos moldes do sistema político do país. À luz destes dois casos, podemos dizer que o debate sobre as vias da revolução não ficou apenas na contraposição entre o uso da violência ou de formas pacíficas. Geralmente esse discurso também foi associado a outras duas divergências quanto: aos que pensavam na construção da revolução de forma gradual e aqueles que visavam uma transformação imediata, e entre “*quienes llamaban a luchar por una democratización más integral y quienes anteponían resolver las urgencias sociales aun al costo de prescindir de las reivindicaciones democráticas*” (CASTRO, 2005: 20).

⁷⁰ Ainda que inicialmente não estava nítido o viés ideológico do governo revolucionário, em 1961 Cuba se alinhou à União Soviética e assumiu o viés socialista. O que foi resultado, em grande medida, da necessidade cubana, uma vez que foi sendo cada vez mais isolada do sistema econômico mundial e sofreu uma série de violentos confrontos com os Estados Unidos (SADER, 1992: 19-20).

⁷¹ Junto a isso, fora de um contexto partidário ou de movimentos com um projeto político calcado na experiência histórica e teórica de esquerda, linhas de pensamento como a marxista e a leninista não eram literaturas com as quais a maior parte das pessoas estava familiarizada na região, seja pela falta de acesso à leitura propriamente ou mesmo pela falta de organizações políticas espalhadas por todo o território latino-americano nas quais ocorressem debates sobre tais proposições e princípios (veremos que, no caso chileno, isto será um pouco diferente).

Em meio a esse debate, discutiam-se os métodos em relação às condições objetivas do lugar e contexto nos quais se buscava realizar a revolução. Enquanto alguns acreditavam que se deveriam reproduzir os métodos tal como haviam sido feitos em lugares em que a revolução teve êxito, outros apontavam a necessidade de uma adaptação coerente à realidade de cada caso (e, para tanto, o necessário conhecimento de suas particularidades). Nesse sentido, Nils Castro (2005: 48-50) explica que a Revolução Cubana foi uma experiência que funcionou porque soube combinar diversos fatores – delineamentos do programa (democrático e patriótico), ressentimentos históricos cubanos (sobretudo o fracasso da independência, já que foi seguida do neocolonialismo estadunidense), a crescente revolta popular com o governo de Batista etc. – em uma experiência endógena. O mesmo não ocorreu em outros países que tentaram “copiar o método”, mas que tinham outras condições pré-revolucionárias.

Por fim, o terceiro eixo se referiu ao sujeito que seria protagonista da revolução. As análises giraram em torno do questionamento: se os indivíduos e coletividades que eram (ou deveriam ser) esses promotores de transformação social seriam a classe operária ou “*el campesinado junto con sectores de la ‘burguesía nacional’ y de los pobres del campo y la ciudad*” (POZZI; PÉREZ, 2012: 10). Mariátegui já apontava que na América Latina há de se considerar que o sujeito da revolução não é o operariado estritamente, como se usou entender anteriormente no caso dos países centrais, mas sim populações heterogêneas que estão à margem do gozo de sua cidadania: trabalhadores e trabalhadoras da cidade e do campo, populações racializadas (negras e indígenas), bem como os pobres e marginalizados, e os setores descontentes das classes médias que não se encaixavam enquanto pequena burguesia (CASTRO, 2005: 21-4).

Entretanto, alguns setores da esquerda (em especial organizações que pautavam suas premissas no referencial europeu e fixadas no arquétipo marxista) em meados do século passado ainda seguiam mantendo o foco na classe operária como o único sujeito coletivo capaz de promover a revolução. Nesta perspectiva, houve uma limitação ao ignorar “*la precariedad de la industria y del movimiento obrero*” (Idem, Ibidem: 22), dentre diversas outras particularidades do contexto latino-americano. No entanto, o argumento de que uma gradual ampliação da base de apoio da revolução fosse um possível motivo de fragilização da experiência (capaz de frustrar a revolução com processos de conciliação de classes, por exemplo) pareceu bastante acertado.

Nos três principais eixos de debate acima apresentados fica evidente a diversidade de identidades revolucionárias, que se chocavam quanto às distintas concepções do que é ser revolucionário, quanto à origem do impulso revolucionário e aos métodos para lograr essa experiência. De forma geral, essas diferenciações estiveram mais nítidas entre os posicionamentos dos partidos socialista e comunista de cada país⁷². Mas essas divergências também significaram um choque entre referências exógenas e as particularidades das realidades no território latino-americano, já que geralmente foram “*un reflejo local de remotas controversias de ultramar. Una confrontación que no atañía a los temas y posibilidades latinoamericanas, pero que vino a fraccionar a las izquierdas nativas por razones ajenas al interés de sus pueblos*” (CASTRO, 2005: 30).

É interessante que até mesmo entre os que divergiam do modelo cubano (não somente pela via pacífica, mas também em projetos políticos, formas de organização etc.), tiveram a Revolução Cubana e seus líderes como grandes referenciais. Isso porque a Revolução Cubana teve um papel ímpar nas articulações das esquerdas latino-americanas e foi capaz de criar “*una original y palpable izquierda ‘fidelista’ que no requería demasiadas precisiones doctrinales*” (Idem, Ibidem: 46-7). Embora tivesse em comum com a União Soviética o viés ideológico socialista, Cuba partiu de um cenário muito distinto, e adotou métodos e pressupostos igualmente divergentes da potência soviética. Assim, a ilha atualizou a concepção de socialismo, que passou a ser evocado juntamente ao olhar latino-americanista presente em boa parte da construção do pensamento crítico da região. Esse olhar inovador contribuiu para dissolver o enrijecimento da esquerda quanto à maneira de seguir à risca os modelos práticos e teóricos europeus.

3.2 Leituras musicais das revoluções vividas e ensejadas

*Una palabra solamente, cubano,
déjame que interrumpa tu trabajo.
Yo sé que tu machete está muy alto,
más allá del futuro de tus manos,
más allá que las puertas del destino,
más allá que el odio del tirano
y tan cerca del amor, cubano,
tan cerca del amor americano.*

⁷² Mais adiante explicaremos melhor tais divergências, com foco no caso chileno.

Na música “*Una palabra solamente*”, Victor Jara expõe um pensamento comum às esquerdas latino-americanas, as quais viram na experiência cubana o pontapé inicial de um devir revolucionário na região, que levaria a um futuro socialista. Como falamos, Cuba e depois Chile foram duas grandes experiências socialistas na América Latina do século XX. Além de socialistas, tiveram em comum a rejeição ao postulado de etapas gradualistas de caminho para o socialismo. Desde o início, operaram mudanças drásticas e centrais para este fim, como uma contundente reforma agrária, a nacionalização da indústria e de outros setores chave da economia (WINN, 2013: 9; SADER, 1992).

Mas para além das consonâncias entre as duas experiências, elas se construíram e delinearão de formas distintas, carregando também conteúdos políticos destoantes. Como dissemos, a principal diferenciação entre elas é que enquanto o caso cubano foi elaborado e instituído mediante o uso da violência revolucionária, no Chile o lema da propaganda eleitoral e do governo da Unidade Popular era o de “via pacífica ao socialismo”, pelo qual se defendia a construção de uma sociedade socialista mediante eleições, “uma configuração inédita, que desmistificava o autoritarismo como uma característica intrínseca ao socialismo” (NEGRI, 2012: 57). O formato pacífico e pela via eleitoral da experiência chilena ressaltou o viés democrático a que se propunha esta revolução, ao mesmo tempo que intensificou as críticas já existentes ao formato adotado em Cuba, no que se refere a uma tendência antidemocrática.

Mas essa atribuição de caráter havia sido o resultado da fórmula amplamente disseminada pelos Estados Unidos, que opunha: capitalismo-democracia *versus* socialismo-autoritarismo. Por parte de setores da esquerda, essa equação poderia não fazer sentido, mas a distinção entre os dois formatos de socialismo não deixou de ser ressaltada. Victor Jara criou diversas composições que enalteciam o processo cubano e seus protagonistas. Em uma delas, fala que a única maneira de conhecer a Cuba revolucionária e seus protagonistas é indo ao país, canta ao “*comandante compañero*” e lhe diz com ânimo: “*viva tu revolución*”. Mais adiante, ao ritmo do *son* cubano, Jara aponta que “*yo no toco el son/ pero toco la guitarra/ que está justo en la batalla/ de nuestra revolución*”. Por fim, a música “*A Cuba*” é finalizada com: “*nuestra sierra es la elección*”. Mais do que opor e hierarquizar os dois formatos, Jara expõe que são apenas métodos distintos, em circunstâncias igualmente diferentes, que aspiram o mesmo fim.

Se a vitória do Chile socialista havia logrado contrariar a fórmula fundada pelo imperialismo capitalista, o trágico fim que determinou seu curto tempo de existência

gerou grande decepção para seus idealizadores e seus apoiadores, que de diversas partes do mundo observavam com curiosidade e ânimo a experiência inovadora. Mas também “pareció avaliar el discurso de sus críticos más radicales – los sustentadores doctrinarios de la violencia revolucionaria y la dictadura del proletariado – sin que éstos a su vez pudieran ofrecer otra opción más convincente y factible” (CASTRO, 2005: 68).

Carlos Puebla, cantor popular cubano que encarnou o papel de narrador da Revolução Cubana desde o seu princípio (e bem antes da criação do movimento da Nueva Trova Cubana), também teve seus diálogos musicais com o Chile socialista, e dedicou um disco inteiro em sua homenagem após o golpe de Estado. Apesar desse reconhecimento, na canção “*La enseñanza de la historia*” – parte do disco “*Carlos Puebla y sus tradicionales*” (1975) – descarta a possibilidade de êxito nos moldes da via chilena⁷³, pois seu principal erro teria sido a crença de que seria possível fazer parte do sistema político e pactuar com a burguesia. Assim, através do repetitivo refrão “*Si tu no acabas con ellos/ ellos acaban contigo*”, Puebla defende a evidência da equívoca estratégia, uma vez que por meio de “*tristes verdades*” a história mostra “*cómo la reacción se ensaña/ cuando retorna triunfante*”. Diferente de Jara, Puebla adota um posicionamento mais restrito, pelo qual conclui a canção afirmando que: “*Las revoluciones deben/ defenderse a fuego y sangre/ porque es la única y cierta/ forma de consolidarse*”.

A revolução chilena, em seu curto tempo de existência, foi um processo tenso e contraditório. Tenso porque marcado por uma polarização social que exprimia de forma enérgica o constante conflito de classes na sociedade chilena, reflexo também da polarização político-ideológica existente nesse período em nível global. Mais do que dois campos ideológicos, o capitalismo e o socialismo concorriam por distintas formas (mais ou menos definidas) de pensar a organização social, econômica, política e cultural.

Por sua vez, a revolução chilena foi contraditória porque foi construída por uma base ampla, que não conseguiu encontrar coesão para definir uma estratégia que pudesse frear a intensa contrarrevolução e levar adiante o caminho ao socialismo. Uma das principais discordâncias internas frente à desestabilização e enfraquecimento do

⁷³ Na canção, Carlos Puebla não se centra apenas no Chile: pontua que o mesmo ocorreu na Revolução Francesa, nas experiências da Alemanha, Guatemala, Indonésia “*y también en otras partes*”.

governo foi se este deveria defender a revolução “*a fuego y sangre*” como dizia Carlos Puebla (isto é, pela via da violência revolucionária) ou se, pelo contrário, deveria tentar adequar-se ainda mais ao sistema institucional. Este debate foi se intensificando com o tempo, em especial no turbulento ano de 1973, e afinal o governo de Allende optou pela segunda opção. Parte da contradição da revolução chilena teve a ver com a tensão existente e a pressão que o modelo socialista sofria em uma sociedade historicamente capitalista – e em uma região igualmente marcada por esse sistema. Por outro lado, por ter sido construída por uma ampla, diversa e difusa base, a revolução chilena buscou corresponder à máxima de “poder popular” que sustentou o governo da UP.

3.2.1 *La Batalla de la Cultura*

Emir Sader define que “Fala-se de *revolução* em dois sentidos: para designar o período da luta pelo poder revolucionário e o conjunto do processo, que consiste nessa luta e nas transformações que ela desencadeia posteriormente” (SADER, 1992: 15). No Chile, a experiência revolucionária apenas chegou a ser esboçada: a luta pelo poder se deu na campanha e na disputa discursiva ideológica durante o período eleitoral, e o processo foi tão curto e cheio de entraves, que poderíamos falar de um projeto de transformação. E, no fim, as mudanças que puderam ser realizadas para abrir caminho ao socialismo, foram rápida e duramente revertidas pelo governo militar, que abriu espaço para fazer do Chile o laboratório do nascente sistema neoliberal após 1973.

A revolução chilena não ocorreu através da insurreição e, por este mesmo motivo, a disputa de narrativa em defesa do seu projeto, em um debate amplo e democrático, foi fundamental. Dessa forma, impulsionados pelos ventos de esperança por transformação social suscitados pelo governo de coalizão da Unidade Popular, os artistas da Nova Canção Chilena se empenharam em elaborar bases para o devir da nova sociedade, adotando uma atitude comprometida com a reafirmação de posturas e orientações de ação, com foco no trabalho, nas práticas de voluntariado e no empenho coletivo. Para estes, a revolução – que no final da década de 1960 ainda não havia chegado e no começo da seguinte era ainda incipiente – era um horizonte de expectativa que demandava ser o principal foco de atenção neste período.

É nesse caminho que irão se produzir diversos discos e canções focados tão somente no governo da UP, que serão denominados “panfletários” por parte da

bibliografia especializada, e aqui os pensaremos como meios de agitação – que, junto com a propaganda, explicita as formas de promover a mobilização social e a difusão de ideias políticas. Conforme postulado por Lenin (LÉNINE, 1977: 40-1), a agitação é a defesa de ideias políticas específicas apresentadas de forma concisa e direta, com o objetivo de atingir as pessoas e convocá-las a participar em um contexto mais imediato. Por sua vez, a propaganda refletiria uma abordagem mais complexa da teoria marxista e das contradições do capitalismo, voltada a questões mais duradouras na construção de uma sociedade socialista. As duas formas estiveram presentes nas práticas político-artísticas dos músicos da NCCh, embora a agitação tenha sido mais patente.⁷⁴

O disco “*Canto al Programa*” (1970/DICAP), do grupo Inti-Illimani, é um exemplo desse tipo de produção de agitação. Realizado com o objetivo de difundir as propostas do governo da UP, o disco foi construído em formato de cantata, em que as canções alternavam com a narração de Peyuco Pueblo, que representava o trabalhador chileno. Feito por incentivo das Juventudes Comunistas, foi “*un disco funcional, grabado muy rapidamente*” (SALINAS *apud* GARCÍA, 2013: 129), como assume o próprio diretor musical do grupo, Horácio Salinas (GARCÍA, 2013: 128-9).

Em 1971, O grupo Lonqui também dedicou um disco inteiro ao governo da UP no final de seu primeiro ano de mandato, intitulado “*40 medidas cantadas*”. E o mesmo objetivo teve o disco coletivo “*Se cumple un año ¡¡¡y se cumple!!!*”⁷⁵, também lançado naquele ano, e editado pelo Movimiento de Acción Popular Unitária (MAPU) – partido político minoritário da coalisão da UP, criado um pouco antes da eleição por uma cisão com o Partido Demócrata Cristiano (DC). Para a comemoração do segundo ano da gestão, em 1972 foi lançado o álbum coletivo “*Chile Pueblo*”⁷⁶. Além destes discos, diversas canções avulsas de outros artistas foram compostas para o governo da UP, como “*En septiembre canta el gallo*” de Isabel Parra e “*Unidad Popular*” de Ángel Parra – que fizeram parte do EP “*Venceremos!!!*” (1970), em apoio à candidatura de Allende.

⁷⁴ A ideia de “panfletagem” é um termo depreciativo deste tipo de ação política, uma vez que atribui um sentido de esvaziamento da mensagem e um intuito de manipulação. Desta maneira, utilizamos aqui uma definição mais adequada para compreender as formas de manifestação do trabalho de base e de formação no interior das esquerdas.

⁷⁵ Fizeram parte do disco Payo Grondona, Roberto Parra, Fernando Ugarte, Ángel Parra, Patricio Manns, Homero Caro e Tito Fernández.

⁷⁶ A obra coletiva foi lançada pelo selo IRT (empresa nacionalizada durante o governo da UP) e teve a participação de Ángel Parra, Patricio Manns, Victor Jara, o grupo cubano Manguaré, e os grupos chilenos Amerindios, Quilmay, Quilapayún e Inti-Illimani. As músicas são intercaladas com relatos de César Aguilera e acompanhamento de Pancho Navarro no violão.

Essas composições traziam uma grande carga triunfalista e de esperança. Em “*Un día el Pueblo*”, Rolando Alarcón afirma que “*el pueblo aprendió a votar/ y despertó su memoria,/ y enardeció su cantar.// Y levantó su gobierno/ por la bandera y la paz/ y su voto fue su canto,/ fue su luz, fue su mirar*”. Já na canção “*Compañero presidente*”, Alarcón direciona sua fala a Allende, que em “*Toda la alegría inmensa/ De entregar tu gran esfuerzo*”, teria realizado “*La proeza de liberar las cadenas y los yugos, de encender la hoguera justa y sentarnos como amigos, compañero Presidente*”.

No entanto, o ânimo com o governo da UP não tomou apenas os músicos da NCCh. Em 1970, por exemplo, o grupo Norte Seis grava a música “*Va el millón*”, em disco homônimo. A *cumbia* reafirmava o compromisso de Allende de estimular a produção de salitre e iodo nas estações salitreiras, com a meta de um milhão de toneladas. A gestão da UP – ao menos em seu projeto – correspondia aos anseios de melhoria de vida de amplas camadas da sociedade, ainda que devido à tensa disputa de projetos políticos, não tenha conseguido uma aprovação massiva em sua eleição, chegando a apenas 34%.

De qualquer maneira, é inegável que dentro da NCCh se deu o maior impulso de apoio ao governo, seja na criação de canções de apoio à candidatura ou de convocação à participação no processo revolucionário proposto pela UP, seja pela participação em eventos oficiais por todo o país. Ainda assim, a NCCh não esteve subordinada a este, nem recebeu financiamento ou outros estímulos para tanto. No programa de governo da UP, um pouco mais de uma página, entre cinquenta outras, ocupou o espaço para tratar sobre “*una cultura nueva para la sociedad*”, onde afirmava:

Si ya hoy la mayoría de los intelectuales y artistas luchan contra las deformaciones culturales propias de la sociedad capitalista y tratan de llevar los frutos de su creación a los trabajadores y vincularse a su destino histórico, en la nueva sociedad tendrán un lugar de vanguardia para continuar con su acción. Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores nacionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización (UNIDAD POPULAR, 1969: 28).

Inicialmente, o governo da UP não logrou situar a cultura (e aqui falamos especificamente das produções intelectuais/artísticas) como eixo prioritário para o desenvolvimento de políticas específicas. Dentre os planejamentos neste âmbito, por

exemplo, estava a criação do Instituto Nacional da Arte e da Cultura, que acabou não saindo do papel. Em fevereiro de 1971 foi criada a Editora Nacional Quimantú, a mais prolífica experiência incentivada pelo governo na área da cultura. Sob direção de Joaquín Gutiérrez, a empresa estatal estava voltada à editoração e venda de livros, bem como incentivar a comunicação por meio da publicação de diversas revistas semanais. Seu principal objetivo era fazer a cultura e o conhecimento serem acessíveis à população, e não mais deixá-los encerrados ao acesso restrito das elites. Mas, além disso, foi através dela que o governo veiculou uma concepção reelaborada da identidade nacional, em especial com a coleção “*Nosotros los Chilenos*” (SILVA, M.B., 2008: 6).

La colección, considerada “quizás, la de mayor importancia dentro de la línea editorial” consistía, según un afiche de propaganda de la época, en “un testimonio de cómo somos, vivimos y trabajamos”. En ella convivían ciertas narrativas identitarias tradicionales, como la del folclor mágico-religioso y la de los oficios tradicionales, con otras de orden revolucionario, como las dedicadas a la Nueva Canción Chilena, a la Pintura Social o a reinterpretar la historia política y social del país. En todos estos títulos primaba la idea de que había que redescubrir Chile, salvarlo del olvido, no siempre mediante la crítica, sino acudiendo también a la lógica del rescate (Idem, Ibidem: 6).

Se bem os artistas da NCCh também operaram sua ação política no sentido desse resgate e reconstrução da identidade nacional, o fizeram por conta própria. Especificamente no campo musical, o governo da UP não instituiu uma política institucional organizativa e de incentivo. Uma interessante (mas pontual) experiência na esfera musical e cênica ocorreu com o “*Tren popular de la Cultura*”, do qual fizeram parte músicos como Rolando Alarcón e Nano Acevedo, e buscava levar a cultura para as cidades de interior do país – mas que aconteceu apenas em fevereiro de 1971, embora fosse planejado como um evento anual. A única medida nesse sentido foi a nacionalização do selo discográfico IRT (antes denominado selo RCA Victor e sob propriedade da empresa estadunidense RCA Records), que foi dirigido pelo músico Julio Numhauser⁷⁷. Mas este selo não teve grande influência na NCCh, já que o movimento lançou poucos discos ali, ao passo que uma grande parte foi gravada e promovida pela DICAP.

⁷⁷ Julio Numhauser (1940-) foi membro e fundador das bandas Quilapayún, Ameríndios e Somos. Com o golpe de Estado, se exilou na Suécia, onde vive atualmente e foi designado agregado cultural da embaixada chilena, no ano 2000.

A forma com que a questão cultural é apresentada no programa do governo da UP e na prática, demonstrou de certa forma a efetivação da máxima do poder popular, quando define o “*establecimiento de un sistema nacional de cultura popular*”, conformado por “*una extensa red de Centros Locales de Cultura Popular [que] impulsará la organización de las masas para ejercer su derecho a la cultura*” (UNIDAD POPULAR, 1969: 28). Ao mesmo tempo, o governo não promoveu a criação desses espaços, conforme aponta o artigo “*Donde está la política cultural?*”, de Luis Afonso Abarca e Carlos Maldonado, já em outubro de 1972, os quais destacam a necessidade de um Centro de Cultura Popular (CCP) em cada organização popular (ABARCA; MALDONADO, 1972).

Por outro lado, diferente do que ocorreu em Cuba, em que o governo teve um grande controle sobre a produção artístico-cultural do país e chegou a adotar uma postura de censura e um viés anti-intelectual⁷⁸, o governo da UP teve uma posição realmente aberta e pluralista para o exercício da criatividade e livre expressão por parte dos intelectuais. Nesse sentido, seu programa de governo era explícito:

Las profundas transformaciones que se emprenderán requieren de un pueblo socialmente consciente y solidario, educado para ejercer y defender su poder político, apto científica y técnicamente para desarrollar la economía de transición al socialismo y abierto masivamente a la creación y goce de las más variadas manifestaciones del arte y del intelecto (UNIDAD POPULAR, 1969: 28).

Assim, houve uma situação relativamente propícia ao desenvolvimento dessas manifestações artísticas durante a UP – menos pelos esforços programáticos por parte da gestão e mais pela proximidade ideológica entre os artistas e o governo de coalisão – mas elas emergem de baixo para cima. Nas palavras de Alonso e González (2020: 53), esses “combatentes culturais” não pouparam esforços para defender uma revolução que muito além de um programa de governo, era para eles a transformação social que vinham almejando na década anterior, seguindo os passos da inconforme Violeta Parra.

⁷⁸ Alguns fatos marcaram essa orientação do governo revolucionário na década de 1970. Um deles é o emblemático “Caso Padilla”, com a prisão do poeta e jornalista Herberto Padilla (junto com sua companheira), em 1971, sob justificativa de que estaria envolvido em “atividades subversivas”, quando na verdade havia feito algumas publicações e aparições nos quais tecia críticas ao governo cubano. Também as resoluções do Primeiro Congresso Nacional de Educação e Cultura e o Primeiro Congresso do Partido Comunista – que ocorreram em 1971 e 1975, respectivamente – refletiram o controle da gestão revolucionária com relação às expressões culturais (intelectuais/artísticas). Entretanto, Sílvia Cezar Miskulin (2009) argumenta que essa orientação já vinha desde antes, e apenas se intensificou com esses acontecimentos.

Esse trabalho, que era para estes artistas um dever, ultrapassou fronteiras: os músicos visitaram diversos países nos quais difundiam os caminhos da revolução chilena e da cultura socialista que ali se construía, fato ressaltado em diversos artigos da Revista Ramona (Editorial Quimantú) como “*Folclor p’al mundo*” (RAMONA, 1972a), “*La NCCh da vuelta al mundo*” (GARCÍA, 1973) e “*La vuelta a América en seis guitarras*” (RAMONA, 1972b), nos quais são relatados os sucessos das viagens de distintos artistas pelo mundo todo.

A “batalha” foi uma palavra muito usada no Chile da UP. As frentes de luta pelo Chile socialista haviam sido designadas como “*batalla de la producción*”, referente a setores econômicos chave da agenda nacional, como o setor agrário e as áreas de propriedade social (empresas estatizadas e geridas pelos trabalhadores). O documentário “*La batalla de Chile*”⁷⁹, de Patricio Guzmán, foi um dos mais importantes registros do Chile socialista e recebeu o subtítulo “*la lucha de un pueblo sin armas*”. A batalha desse formato pacífico e democrático de revolução socialista foi desafiadora. Conforme relata Luis Corvalán, secretário geral do PC: “*No concebimos un proceso revolucionario sin la batalla por la opinión pública, por el corazón y la mente de los ciudadanos de un país determinado. Sin una revolución cultural, sin una política en materia de propaganda*” (CORVALÁN *apud* SALGADO, 2020: 495). Desta forma, o papel dos artistas da NCCh foi de encabeçar a “*batalla de la cultura*” – a já referida arte de agitação e propaganda –, que significou tanto o projeto de mobilização por meio de uma pedagogia social, quanto os esforços de disputa narrativa contra as grandes forças de oposição. Mas desde sua autonomia artística e criativa.

Ainda assim, essa narrativa do processo se fez tal como imaginado por Anatoli Lunatcharski⁸⁰, que afirmava a importância de um trabalho contínuo na construção da “cultura proletária, para trazer consigo determinados valores, que carregam a marca do trabalhador, na larga corrente da futura ordem iminente do socialismo triunfante” (LUNATCHARSKI, 2018a: 63). Para Lunatcharski, a arte – e aqui seu foco está especificamente no cinema – tem um importante papel na propaganda sobre o homem novo e a vida nova trazida pela revolução, por sua “capacidade de disseminar ideias

⁷⁹ O documentário foi gravado durante o governo da UP entre 1972 e 1973, e resultou em uma trilogia lançada nos anos posteriores. Foi organizada por eixos temáticos da seguinte forma: “*La insurrección de la burguesía*” (1975), “*El golpe de Estado*” (1977) e “*El poder popular*” (1979).

⁸⁰ Bolchevique que, no primeiro governo soviético, gestou o *Narkompros* – também denominado Comissariado do Povo para a Educação – a pasta que gestava a educação pública na União Soviética.

mais gerais sob formas ou aparências decididamente concretas, vivas e que se dirigem por esse motivo ao instinto imediato do indivíduo” (Idem, 2018b: 135). E continua:

Esses são os meios essenciais e os objetivos dessa linguagem cinematográfica que o agitador deve ter como referência. É claro que ele deve adaptar a linguagem para aqueles a quem se dirige. Uma parte considerável da produção cinematográfica de propaganda pode ser igualmente interessante para as cidades ou para o campo, para pessoas de elevado nível cultural ou para aqueles que estão apenas começando a sair do analfabetismo. Mas não é nada mau que sejamos levados a adaptar nosso cinema como adaptamos nossa imprensa, e que nos desenvolvamos não só por especialidades, mas também de acordo com as camadas da população trabalhadora a quem nos dirigimos. Não devemos esquecer especialmente a diferença que existe entre as cidades e o campo (LUNATCHARSKI, 2018b: 135).

3.2.1.1 Sujeitos revolucionários e sujeitos invisíveis da revolução

De acordo com Hobsbawm (2015: 317-8), a motivação revolucionária se dá pelo entendimento de que os anseios pessoais de uma vida melhor e mais digna não serão possíveis de alcançar sem uma real transformação na sociedade. É a própria visão da realidade do presente que move a atitude revolucionária, que “não é a ambição de seu objetivo, mas o fracasso aparente de todas as formas alternativas para alcançá-lo” (Idem, Ibidem: 318). Entretanto, essa posição vem temperada de utopismo, em especial em contextos em que ebulem as lutas revolucionárias e de libertação, momentos nos quais aquilo que se quer utopicamente parece mais aproximado à realidade – a ideia de “que todas as portas estão de fechando a nós, mas, ao mesmo tempo, a sensação de que é possível arrombá-las” (Idem, Ibidem: 319). Por fim, o ímpeto revolucionário nasce de uma combinação de motivos, que navegam entre a desesperança e a esperança, e necessitam do “sentimento de urgência, sem o qual os apelos à paciência e a prática reformista não perdem sua força” (Idem, Ibidem: 319).

Não nos interessa pensar uma teoria da revolução, mas sim como esta se manifesta e é sentida do ponto de vista daqueles que a anseiam e dos setores capazes de mobilizá-la. Nesse sentido, um dos sujeitos coletivos que foram convocados pelos músicos comprometidos foi a juventude, setor da população com grande aptidão em aderir às lutas de transformação e, ao mesmo tempo, com inclinações que favoreciam o sentimento de urgência que convocava a uma postura revolucionária. Em “*Móvil’ Oil Special*”, Victor Jara expõe: “*Los estudiantes chilenos/ Y latinoamericanos/ Se tomaron de las manos [...] El joven secundario/ Y el universitario/ Con el proletario/ Quieren*

revolución [...] Somos los reformistas/ Los revolucionarios/ Los antiimperialistas/ De la Universidad”.

De fato, o próprio movimento de canção comprometida é produto dessa “utopia de transformação” (WOZNIAK-GIMÉNEZ, 2014: 69) característica dos anos 1960, da qual o movimento juvenil e estudantil foi protagonista, principalmente no marco histórico de 1968⁸¹. A NCCh esteve centralizada nos centros urbanos (em grande parte na capital, Santiago), particularmente em espaços acadêmicos e movimentos sociais maiormente organizados e construídos segundo dinâmicas e demandas desses espaços, além de sindicatos e organizações populares.

Mas o foco na juventude não foi uma particularidade da NCCh, e teve relação com o discurso revolucionário de um homem novo e uma nova sociedade. O ideal do novo homem, reformado e transformador, foi instituído pelas esquerdas sessentistas – com base na idealização feita por Marx e reascendida por Che Guevara, e fortemente reivindicado tanto por socialistas como comunistas – como uma idealização do que seria o protagonista central desse caminho ao socialismo: o sujeito popular empenhado em dar sua vida (com esforço e comprometimento) para a construção da nova sociedade que se almejava construir – pelos homens. Essa narrativa revolucionária, fortemente apoiada em conceitos militares, vai dar ênfase na ação dos homens em prol da transformação, por meio do culto à masculinidade, temperada de heroísmo e também de violência (SOARES, 2012). É assim que em “*El hombre nuevo*” (1971), canção de Nano Acevedo e interpretada pelo grupo Quilmay, o homem novo é representado, e comparado reiteradamente ao “Cristo Guevara”.

Em Cuba, por exemplo, os estudantes tiveram um papel ímpar na revolução ao se espalhar por todo o país em uma grande campanha de alfabetização da população. Essa mobilização tinha o intuito de prestação de serviço desses jovens, mas também permitiu que estes conhecessem melhor a população de seu país, suas realidades e consciência revolucionária – nessas trocas, gerou-se uma ampla penetração da ideologia revolucionária na consciência popular (SADER, 1992: 18-9). Em julho de 1968, Fidel Castro proferia o discurso “A grande tarefa da Revolução consiste em formar o homem

⁸¹ Lembremos que não é a classe operária, mas sim a juventude estudantil que toma frente no movimento de maio de 1968 na França – é certo que mobilizado por setores da intelectualidade e profissionais que “representam na economia tecnológica moderna algo como a elite dos trabalhadores qualificados de uma economia industrial anterior” (HOBSBAWM, 2015: 311) – e que esse exemplo é repercutido em diversas partes do mundo. É assim que Hobsbawm fala de uma “nova fase da consciência de classe” (Idem, *Ibidem*: 311) surgida do maio de 1968.

novo”, onde situava os jovens estudantes como os sujeitos que representavam o homem novo em Cuba. Não por sua pouca idade, mas por terem renunciado às suas remunerações, porque “os estímulos materiais não lhes interessavam e que aquilo que lhes importa é a consciência do dever” (CASTRO, 1979: 30), e continua, mais adiante:

Há o heroísmo do combate nos momentos de perigo, do jovem que generosamente oferece a vida e há o heroísmo do trabalho revolucionário, criador, do jovem que oferece o seu suor, seus braços, o seu tempo, que é capaz de ir pra frente, travar essa batalha pelo futuro da pátria (Idem, Ibidem: 38).

A seriedade do cantautor durante a segunda metade da década de 1960 se opunha àquela forma das canções “*oreja*” – como aponta Fernando Barraza – de “*ritmo pegajoso, bailable, cantante en la ‘onda*” (BARRAZA, 1972: 9). Mas após a vitória de Salvador Allende, a NCCh passa por uma espécie de crise e, dentre as respostas encontradas para o novo momento, esteve o uso de novas formas de música menos sérias, mais alegres – tal como eram as canções “*oreja*”. E o objetivo era o mesmo: mobilizar a juventude que, de certa maneira, ficaria entediada com a rotineira e tediosa postura do cantautor (SCHMIEDECKE, 2019: 92).

Alegria, ironia, e distintos estados de ânimo passaram a figurar cada vez mais nas produções musicais dos artistas. Não que esses músicos tenham deixado de levar a sério seu trabalho (que viam como um dever), mas os tempos de esperança traziam consigo um ar de leveza. Um dos poucos registros de “*canCIÓN filmada*”⁸² da época é de Victor Jara, com sua música “*Vamos por ancho camino*”, que diz: “*Ven, ven, conmigo ven... vamos por ancho camino [...] Ven, al corazón de la tierra/ germinaremos con ella [...] Amigo, tu hijo vá/ Hermano tu madre vá/ van por el ancho camino/van galopando en el trigo*”. Com o mesmo ânimo e alegria da letra e melodia, Jara aparece no videoclipe abrindo os braços diante do sol no horizonte, correndo por caminhos em paisagens campesinas e acenando os braços em forma de convite, e termina dando galopes até quase ser perdido de vista.

Parte importante do sujeito coletivo que também será foco desses discursos – tantos os musicais da NCCh quanto do governo da UP – são as classes trabalhadoras, as que mais motivações têm para a incorporar a atitude revolucionária (como nos diz Hobsbawm), e as protagonistas do “poder popular”, que abordaremos no próximo item.

⁸² O termo foi usado pelo músico e produtor audiovisual Hugo Arévalo, responsável pela produção e direção do mencionado videoclipe (ARÉVALO, 1972).

Antes disso, falemos um pouco de outros sujeitos também invisíveis. O projeto de uma mudança social radical que fez parte de ambos discursos supracitados, vislumbrou a emancipação dos povos, mas não considerou dentro destes alguns recortes que atualmente – à luz dos estudos culturais – já temos mais bem estabelecidos como os principais eixos de dominação: de classe, de raça e de gênero (e suas interseccionalidades) – embora ainda hoje está longe de ser uma concepção unânime.

Assim, a narrativa revolucionária construída neste período se concentra estritamente na questão de classe para pensar os temas das injustiças sociais e das relações de opressão e dominação. É certo que a questão étnico/racial chegou a figurar nas canções, mas apenas como leves menções, sem aprofundamento ou centralidade – assim como não o foi na prática durante o Chile socialista. Já as desigualdades de gênero, além de não figurar como tema do discurso, foram reforçadas pela figura do homem novo e sua estética do homem viril e másculo – embora é certo que faziam parte de um sistema estrutural pré-existente.

Conforme aponta Peter Winn (2013: 75-90), o processo revolucionário ocorrido nas fábricas estatizadas representou um verdadeiro salto social, no que tange ao protagonismo da classe trabalhadora no controle dos meios de produção. Mas, ao mesmo tempo, significou um verdadeiro apagamento de outras identidades que não a de classe (como é o caso dos grupos indígenas) e em uma maior desigualdade de gênero (dentro do casamento e na vida das fábricas). Também na zona rural essas transformações geraram maior desigualdade entre homens e mulheres. Conforme aponta Caludio Javier Barrientos (2003),

La emergencia de un fuerte activismo político y sindical en el agro chileno potenció fuertemente la salida de los hombres de sus hogares para participar en política y movilizaciones sociales en áreas rurales, causando un fuerte detrimento a las relaciones afectivas y domésticas, marginando a las mujeres campesinas de la actividad revolucionaria y situándolas básicamente en sus hogares (2003: 137).

Peter Winn complementa que na nova posição de prestígio e status, os homens passaram a ter mais relações extraconjugais e se deu um forte aumento de casos de agressão e abuso conjugal (2013: 90).

No mundo da canção popular chilena a mulher teve pouco espaço, e mais uma vez Violeta Parra foi pioneira em apoderar-se do lugar central do palco, não como integrante secundária de um conjunto, mas em carreira solo, como criadora de

composições e conceitos. Dentro do movimento da NCCh, sua filha Isabel Parra foi a única mulher a ocupar um lugar de maior reconhecimento. Outras poucas ocuparam lugar secundário e tiveram suas trajetórias relegadas ao esquecimento⁸³. Encontramos, por exemplo, o nome de Rosalía Martínez Cereceda como participante do grupo Karaxú (ligado ao MIR)⁸⁴, mas dificilmente se encontram informações sobre ela e sua produção artística⁸⁵. Também Silvia Urbina, que gravou o disco “*El folclore no ha muerto, mierda*” (1968) com Patricio Manns (na época, os dois eram casados), mas não encontramos outras produções musicais além deste trabalho. Outro nome é de Mariana Montalvo, que fez parte do grupo mirista Karaxú, na França, e teve trocas musicais no exílio com Sergio Ortega a Ángel Parra. Assim como as anteriores, as produções de Montalvo não são de fácil acesso, e só encontramos 3 discos desta, bastante mais recentes (de 1997, 2000 e 2003). Por fim, temos Charo Cofre que teve mais trabalhos publicados, mas que nem todos consideram ter feito parte da NCCh, já que interpretou mais músicas populares não ligadas ao movimento e canções para crianças⁸⁶.

Mas não foi apenas na ocupação do espaço que a cultura masculinista se evidenciou na NCCh. Incontáveis “canções pessoais” vinham a homenagear homens revolucionários daquele então ou do passado: dirigentes da Revolução Cubana como Fidel Castro e Che Guevara, heróis libertadores como José Martí e Simón Bolívar, grandes nomes da esquerda latino-americana como o mitológico Lautaro, o comunista Luis Emilio Recabarren ou o guerrilheiro da independência chilena Manuel Rodríguez, dentre inúmeros outros. As mulheres, quando apareciam, figuravam associadas à maternidade, ao lugar de esposas dos trabalhadores ou à ideia de pátria, salvo pouquíssimas exceções, como duas canções de homenagem de Patricio Manns: “*Elegia para una muchacha roja*”, para a dirigente comunista chilena Gladys Marín, e “*Tamara Bunke*” para a guerrilheira argentina de mesmo nome, assassinada na Bolívia em 1967.

⁸³ De forma que é até difícil encontrar fontes suficientes para ter como base para a pesquisa. Além disso, até onde conseguimos investigar, com exceção de Isabel Parra, todas as cantoras que mencionamos a seguir eram intérpretes, pelo que não consideramos aqui.

⁸⁴ A banda Karaxú foi fundada na França, e integrada por Manns, Mariana Venegas (também conhecida como Mariana Montalvo), Franklin Troncoso, Eduardo Sarué, Eduardo Larraín e o francês Bruno Fléty.

⁸⁵ Encontramos seu nome completo no livro “*Las letras del horror. Tomo I: la DINA*” (2016), de Manuel Salazar. Na obra, Cereceda é citada como militante do MIR na articulação da resistência à ditadura, motivo pelo qual acreditamos ser a mesma pessoa (já que fez parte do grupo musical do MIR na Europa). Além disso, só encontramos seu nome novamente em documentos com depoimentos e registros de pessoas que passaram pelo campo de concentração de Villa Grimaldi (bairro Peñalolén, Santiago).

⁸⁶ O único trabalho que ela possui que é próximo à NCCh é o disco “*Sólo digo compañeros*” (1975), em parceria com seu companheiro Hugo Arévalo, e nenhuma das canções é da autoria de Cofre.

Porque não falar também de como a ênfase no homem novo revolucionário, com toda sua virilidade e masculinidade heterossexual, acarretou o reforço dos preconceitos quanto às diversidades sexuais – que também se refletiu na NCCh. O dirigente comunista Luis Corvalán assume, em seu livro de memórias, que a rigidez com que o PC tratava certos temas também recaiu sobre a população homossexual:

Ellos son así "de nación" como se dice en buen chileno y por, lo tanto, merecen todo nuestro respeto y nuestra estima. [...] Pero en los años en que yo fui Secretario General del Comité Central estas cosas no estaban tan claras y no siguen estándolas para una gran parte de la gente. Entre mis pecados tengo el de haberme opuesto, en cierta ocasión, al ingreso al Partido de un valioso artista por el solo hecho de que era mariquita (CORVALÁN, 1997: 104).

Daniel Party (2019: 59) afirma que esse artista havia sido Rolando Alarcón (o qual teve sua homossexualidade revelada recentemente em algumas publicações⁸⁷), e que, por esse fato, o artista acabou tendo limitações no seu desenvolvimento no campo musical. Marco Antonio de la Ossa Martínez relata que é possível que isso tenha motivado Alarcón a criar seu próprio selo discográfico *Tiempo*, uma vez que a outra alternativa era a DICAP, que era das Juventudes Comunistas (MARTÍNEZ, 2015: 70). Alarcón tinha muita afinidade com o PC, e compôs diversas canções como “*Recabarren*” (em homenagem ao fundador do partido, Luis Emilio Recabarren) e “*Camarada Elías Lafferte*” (que foi trabalhador do salitre e político do partido).

É interessante que Alarcón tenha tido sua filiação vetada no PC, enquanto Victor Jara era não-monossexual⁸⁸ – também de acordo com relatos apresentados por Daniel Party (2019) – e ainda assim foi filiado e militante deste partido (inclusive fez parte da gestão das juventudes comunistas). Acreditamos que tal diferença está no fato de que Jara tenha sido casado com uma mulher, fato que implicitamente pode ter aparentado que este fosse heterossexual.⁸⁹

⁸⁷ Ver “*Raro. Una historia gay de Chile*” (2011/Planeta) de Óscar Contardo e “*Rolando Alarcón. La canción en la noche*” (2015/Ventana Abierta), de Carlos Valladares e Manuel Vilches.

⁸⁸ Embora Daniel Party (2019) cite sua homossexualidade, e na falta de uma declaração do próprio a respeito, o colocamos no guarda-chuva da não-monossexualidade por considerar que, embora tenha se relacionado com homens, foi casado muitos anos com sua viúva Joan Jara.

⁸⁹ A falta de menção à orientação desses artistas também marca a narrativa historiográfica sobre esse movimento. Como aponta Daniel Party, “*Si uno consulta la extensa bibliografía sobre la Nueva Canción Chilena, podría perfectamente concluir que no hubo personas homosexuales entre sus filas*” (2019: 48).

3.2.1.2 O poder popular

O referencial folclórico na NCCh – expresso nos ritmos, instrumentos, estética performática etc. – ia além de uma vontade de resgatar as raízes culturais “próprias”. Os artistas do movimento entendiam que o folclore estava intimamente relacionado às “camadas populares”, com as quais se buscava dialogar. Rolando Alarcón comenta seu último disco, denominado “*El alma de mi pueblo*” (1972), da seguinte forma:

Diez canciones que no solo se quedaron en el disco, sino que salí a cantar por todos los lugares donde realmente estaba “esa alma”: las Empresas del Área Social, las poblaciones, los sindicatos, escuelas, que es donde el artista encuentra su real creatividad y la esencia del saber popular, corriendo paralelamente a la simpleza de la vida, a la esperanza de un mañana feliz (ONDA, 1973: 5).

Assim, em “*Voy a recorrer mi ciudad*”, Alarcón descreve fazer um passeio por sua cidade Santiago após sair do trabalho “*para ver su rostro verdadero*”, observar as mudanças que esta sofre no decorrer do tempo, olhar as pessoas que fazem parte dela: “*En los rostros de las gentes que caminan/ veré toda clase de risas y pesares*”. Já na canção “*Señora, si voy al campo*”, Isabel Parra faz uma *cueca* explicando que quando vai ao campo, não coloca óculos de sol, “*porque no me dejan ver,/ señora, la alegría de mi pueblo*”. Aludindo à frieza e distância que o objeto impõe, conclui que “*Para ver la gente/ no hay que usar lentes*”. Victor Jara reitera a postura de Isabel ao declarar:

Quem queira interpretar realmente a alma do povo deve percorrer muitos caminhos. E vai ter que percorrer esses caminhos junto a eles, à mulher que lava, ao homem que faz laços, ao que abre os sulcos, ao que desce à mina, ao que joga uma rede ao mar... e não passar em um carro, olhando pela janela (JARA *apud* SCHMIEDECKE, 2013: 60).

Ainda que as produções da NCCh estivessem afinadas com o projeto da UP com relação ao foco no “povo”, este foco esteve presente nas criações musicais bem antes do Chile socialista. A “problemática do popular”, como define María Mercedes Liska (2014: 2), foi o principal fio condutor que organizou e aglutinou os seguidores de Violeta Parra no que se transformou na NCCh, e que mobilizou uma enorme quantidade de músicas feitas para os personagens até então histórica e sistematicamente excluídos das narrativas oficiais. Por outro lado, o discurso do movimento musical sobre o “povo” – e dentro deste, todos os pobres e marginalizados, com especial ênfase na classe trabalhadora – se intensifica com a UP.

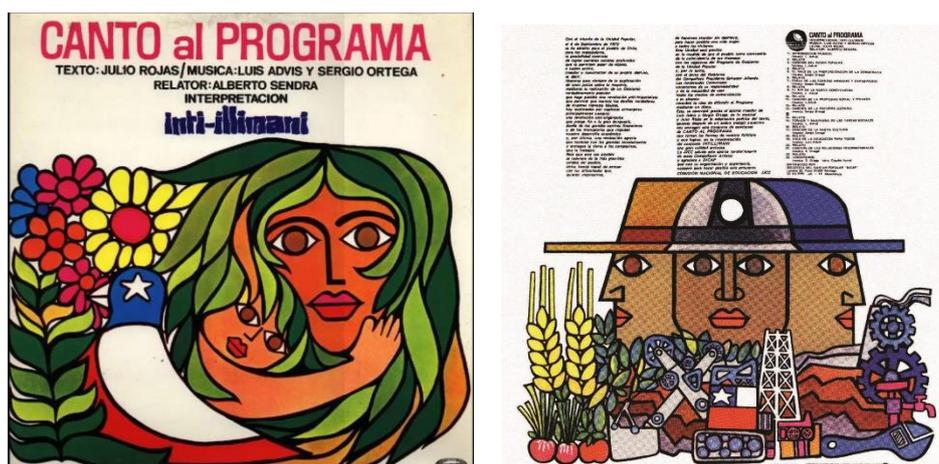
Dentro do projeto revolucionário socialista de um homem novo e uma nova sociedade, se previa a formação de uma nova consciência de coletividade, com também

renovados valores morais. Daí o destaque ao trabalho voluntário, que será abordado por diversos músicos para incentivar o esforço coletivo em prol da nova sociedade, como com em “*Qué lindo es ser voluntario*”, onde Victor Jara fala dos trabalhos voluntários e que “*para hablar de socialismo estudia Lenin,/ la revolución no es juego para burgueses*” ou em “*El trabajo voluntario*”, de Rolando Alarcón: “*¡Qué lindo ser voluntario/ del trabajo solidario!/ ¡La patria así se levanta/ y el pueblo trabaja y canta!*”. Em “*Póngale el hombro, m’hijito*”, Isabel Parra canta:

*Por el norte, centro y sur
va la máquina girando,
cuántos brazos desafiando
al esfuerzo necesario,
los domingos solidarios
del trabajo voluntario.*

Dentre as doze músicas que compunham o já citado disco “*Canto al Programa*”, a “*Canción del poder popular*”, de Julio Rojas e Luis Advis, diz em seu refrão: “*Porque esta vez no se trata/ de cambiar un presidente/ será el Pueblo quien construya/ un Chile bien diferente*”. E continua: “*Todos vénganse a juntar/ tenemos la puerta abierta/ y la Unidad Popular/ es para todo el que quiera [...]*Ya nadie puede quitarnos/ el derecho de ser libres/ y como seres humanos/ podremos vivir en Chile”. A arte gráfica do disco reúne os elementos representativos de quem era esse “povo”:

(Figuras 3 e 4 – Capa e contracapa do álbum “Canto al Programa”, de Inti-Illimani)



(Fonte: DISCOGS, online, s.d.)

Na capa, a representação da mulher relacionada à natureza e junto a uma criança reproduz a comparação da mulher (o feminino) à ideia de pátria – um recurso amplamente utilizado nesse período. Assim, a nação figura como uma grande família composta por todos os seus cidadãos, na qual a pátria-mãe assume a missão de: procriar

(garantir a vida), cuidar dos filhos-cidadãos (garantir o futuro) e assegurar a educação destes (a reprodução dos valores patrióticos). Na contracapa, estão os trabalhadores da pátria (todos homens), que representam os três principais eixos da economia: virado à esquerda, está o trabalhador agrícola que semeia plantas no campo; à direita, o operário da fábrica aparece frente às engrenagens e chaminé industriais; no meio, o mineiro que tem a sua frente o maquinário que utiliza para a extração do cobre e outros minerais, e a bandeira chilena – uma homenagem à nacionalização do cobre, realizada pela UP.

O programa de Allende teve como principal mote o “poder popular” e, nesse sentido, realizou mudanças nas três áreas da economia onde se concentravam os trabalhadores: a efetivação da reforma agrária, a estatização de empresas da área social⁹⁰ e a nacionalização do cobre. Esses segmentos de trabalhadores e suas respectivas áreas foram ressaltados em diversas canções e discos, como as músicas “*Manos Obreras*”⁹¹ do grupo Illapu e “*El hombre es un creador*” de Victor Jara, ou o disco do grupo Huamarí “*Oratorio de los trabajadores*” (1972/DICAP), produzido por iniciativa da Central Única dos Trabalhadores do Chile (CUT), que conta a história do movimento sindical chileno desde o século XIX. O trabalho foi repetidamente enfatizado nas canções, muitas vezes como um incentivo ao processo socialista, como em “*Elevar la producción*” da banda Teimponuevo, que diz “*dicen que el chileno es flojo [...] ahora verán que somos como fieras p'al trabajo*”, e o refrão reitera: “*elevar la producción/ es también revolución*”.

Mas as canções também trataram da classe trabalhadora a partir de outros ângulos. José Antequera Ortiz (2008) destaca uma releitura de temas amplamente abordados na poesia por parte dos artistas da Nova Canção, como é o caso da temática do amor. É o caso de canções como “*Te recuerdo Amanda*”, de Victor Jara, na qual ao contrário do que ocorre na música comercial, o amor, o afeto, as relações familiares e o cotidiano são contrapostos a uma realidade de alienação e exploração laboral que marcam o conflito social de classes (ORTIZ, 2008: 99-103). Também “*Esquinazo del guerrillero*” de Rolando Alarcón, que narra a chegada do guerrilheiro de manhã cedo,

⁹⁰ As empresas estatizadas foram geridas por cogestão entre os trabalhadores. Destas, criaram-se os cordões industriais, grupos de empresas da mesma zona organizadas por autogestão para superar a crise do desabastecimento. As empresas eram independentes do governo, com o qual tiveram diversas tensões, em especial com o PC (já que tiveram mais apoio do PS e do MIR – que não era da UP). Dessas tensões, se incluí a negociação da liderança da UP pelo fim da greve dos caminhoneiros, que acabou acatando a presença de generais no gabinete e o *plan Prats-Millas* (devolução de empresas aos antigos patrões).

⁹¹ Álbum “*Música Andina*” (1972), selo DICAP.

após ganhar uma batalha, para encontrar sua amada: “*Palomito, entre mis brazos/ punteando se viene el alba,/ vengan otra vez mis armas*”. Em “*La bandera*”, Rolando Alarcón canta em primeira pessoa, que se dirige à pessoa amada e convida: “*levántate conmigo*”, explicando que embora também quisesse ficar deitado,

*salgamos reunidos
a luchar cuerpo a cuerpo
contra la telaraña del malvado
y el sistema que reparte el hambre,
contra la mentira.
[...]
y en medio del fuego tú estarás
junto a mí, con tus ojos bravíos,
alzando mi bandera.*

Como vimos também com Ortiz (2008), a música produzida pela NCCCh teve como um dos principais objetivos tornar acessíveis – como ocorre com a canção popular, de forma geral – as ideias de transformação àqueles que estão entre os mais marginalizados: as populações analfabetas do campo e da cidade. Em “*Plegaria a un labrador*” (uma das ganhadoras finais do *Primer Festival de la Canción Chilena*, de 1969), Victor Jara evoca o trabalhador rural para que se levante e lute pela urgente e ansiada transformação, ressaltando também a importância deste trabalhador no presente e no destino do país. Construída de forma similar a uma oração e terminando com a repetição da palavra “amém”, a música de Jara tece uma crítica implícita aos moldes de crença religiosa ancorada na reprodução dos sistemas de dominação e opressão.

Além dos trabalhadores, figuraram nas canções dos artistas também outros personagens historicamente marginalizados, dentre os quais aqueles mais impactados pelas desigualdades nas cidades. O processo de industrialização impulsionou um intenso êxodo rural em meados da década de 1940, através do qual em um curto período milhares de famílias foram viver em centros urbanos, pressionadas pelas condicionantes do novo momento e muitas vezes movidas pela expectativa de melhores condições de vida. Ao contrário do que se esperava, frente ao sonho de uma vida melhor, esse deslocamento do campo à cidade explicitou uma realidade de segregação social: aumento do desemprego e subemprego, a criação de bairros de moradias precárias e insalubres, a saturação da mobilidade urbana, e outras marginalizações sociais decorrentes de uma falta de gestão eficaz frente a tal movimento (WINN, 2013: 40).

“*La Población*” (1972/DICAP) de Victor Jara é um dos registros mais completos e sensíveis sobre esse tema, com foco na luta por moradia digna. O disco foi dedicado “*a todos los pobladores de nuestro país, a sus combates y a sus victorias, a sus dolores y sus alegrías. A los hombres y mujeres que sacrificaron sus vidas para que sus hijos tuvieran un lugar donde vivir. A todos los que ahora tienen su nueva vivienda*” (JARA, 1972)⁹². No disco, catorze canções (com letras de autoria de Jara e Alejandro Sieveking) são alternadas com declarações de *pobladores*, que resultam das visitas de Jara à *población Herminda de la Victoria*, uma ocupação urbana na cidade de Santiago, iniciada em 1967.

Assim como os relatos, as canções também dão visibilidade a esses atores anônimos da história chilena, que nem mesmo em um governo que tinha o lema do “poder popular” deixaram de ser invisíveis, embora deixaram de ser perseguidos e criminalizados. Com foco neste tema central, as canções versaram sobre alguns temas transversais como as lutas durante e após a ocupação do terreno, o trabalho comunitário de construção das casas, e alguns personagens: a bebê Herminda que foi assassinada pela polícia durante uma tentativa de desocupação, um grupo de trabalhadoras do sexo e o pequeno Luchín que vive sua infância ingênua e em condições precárias⁹³.

A transcendência com que se assumia o trabalho do músico da Nova Canção, concebido como forjador de consciência e catalisador de mudança social, tinha relação com a função de denúncia da canção popular. Já não se tratava apenas de mostrar uma alteridade social, mas de reivindicá-la; algo similar ao que acontecia com o teatro chileno dos anos 1960. À diferença dos autores teatrais, que tratam a marginalidade social a partir de uma posição não marginal, cantautores como Violeta Parra e Víctor Jara invocariam sua origem camponesa e marginal em sua própria performance e em sua atitude como artistas, construindo uma alteridade encarnada que está situada no próprio centro de um espaço artístico que havia sido vedado a eles (GONZÁLEZ, 2016: 177-8).

Na capa do primeiro disco do grupo Tiemponuevo, “*Conjunto de música popular Tiemponuevo de Valparaíso*” (1970), consta o seguinte texto sobre a “canção de luta” da banda: “*significa un intento, nuevo en algún sentido de llegar a la mayor parte de la población, a través de la música que tiene mayor acogida*”. O objetivo de chegar ao povo e dialogar com este parece ter sido comum aos diversos artistas e grupos da

⁹² O disco também foi dedicado às juventudes comunistas: “*A nuestra juventud, cuyo fragor ha estado siempre al lado de los desposeídos. A su gloriosos 7º Congreso*” (JARA, 1972).

⁹³ Os temas constam nas canções: “*La toma*”, “*El hombre es un creador*”, “*Marcha de los pobladores*”, “*Sacando pecho y brazo*”, “*Herminda de la Victoria*”, “*Carpa de las coliguillas*” e “*Luchín*”.

NCCh. Entretanto, poderíamos dizer que dentro da NCCh concorreram duas formas de tratar a questão: enquanto alguns falavam a partir deste lugar, outros buscaram ao mesmo tempo ter sua expressão artística legitimada pelo “povo” e trazer consciência a este, muitas vezes a partir de um lugar distanciado da realidade da maior parte da população chilena daquele então, em especial a mais marginalizada. Por este motivo, Marisol García (2013) destaca que

Por mucho que conjugara sus llamados en plural, la Nueva Canción definía a un pueblo ideológicamente homogéneo, en sintonía con las mismas aspiraciones de los artistas, y cuyo sentir colectivo se diagnosticaba, si bien no con paternalismo, desde una mal disimulada verticalidad (Idem, Ibidem: 127).

3.2.1.3 Polarização e contrarrevolução

As abordagens que temos visto até aqui trazem como tela de fundo o destaque para as contradições e desigualdades de classe na sociedade chilena. Além de enfatizar positivamente o governo da UP e o poder popular, muitas canções destacaram os esforços da oposição em frear o processo socialista. Isabel Parra, em “*En esta tierra que tanto quiero*” apontava que:

*De lo alcanzado no hay que olvidarse,
con las conquistas no descuidarse
que la alfombrilla reaccionaria
es contagiosa, transmite rabia.
Impediremos la enfermedad
con la vacuna de la unidad,
en esta tierra que tanto quiero
el pueblo tiene lugar primero.*

As ações contrarrevolucionárias não começaram ali e nem foram uma exclusividade do Chile socialista. Claudio Katz (2016: 238) destaca que em meados do século XX uma sequência de importantes revoluções abriu o caminho para a experiência socialista nos países periféricos: China, Vietnam e Cuba. Dentre suas repercussões,

aterrorizó a las clases dominantes de todo el mundo, que debieron otorgar concesiones sociales inéditas. El Estado de bienestar, la gratuidad de ciertos servicios básicos, el objetivo del pleno empleo y el aumento del consumo popular eran mejoras impensables en la época de Marx o Lenin, pero fueron aceptadas por los opresores. En el contexto de recuperación económica de posguerra, esas conquistas aparecieron como consecuencia directa del temor al comunismo que invadió a los capitalistas (KATZ, 2016: 238).

Em 1964, Eduardo Frei foi eleito presidente do Chile, pelo Partido da Democracia Cristã, em uma disputa que marcou a segunda derrota eleitoral de Salvador Allende para a presidência do país. Com o lema “*Revolución en Libertad*” e a retórica de um caminho alternativo à já instituída polarização político-ideológica⁹⁴, o governo de Frei foi uma exata representação da receosa resposta das classes dominantes ao avanço do socialismo. O governo Frei encabeçou mudanças bastante progressistas, mas seu modelo visava um esquema tutelado pelo Estado, de forma a não impactar o sistema capitalista: representou uma tentativa de responder aos anseios da população por condições dignas de vida, mas também buscou conservar o poder das oligarquias latifundiárias e também dos EUA, que o financiava (WINN, 2013: 40).

Ao se propor levar adiante a reforma agrária (lei que ficou no papel durante o governo Alessandri), por meio do incentivo do programa estadunidense Aliança para o Progresso, Frei cumpria o objetivo de amenizar os alcances de expansão de uma esquerda radicalizada. Mas, na prática, a reforma agrária apenas se aplicou de forma moderada sobre pequenos e médio latifúndios há muito improdutivos. Assim, a candidatura e a eleição de Frei transpareceram a chegada de novos ares de renovação, após o governo antipopular de direita de Jorge Alessandri, mas “*resultó decepcionante para amplios sectores de la población y la idea de una revolución decidida, radical, incluso armada, que pusiera fin al orden imperante se hizo cada vez más fuerte*” (ROLLE, 2000: 409).

Em setembro de 1970, Allende era eleito presidente. Vitória e esperança para uns, tristeza para outros. Independente disso, a polarização seguia aumentando. Colocado de outra maneira, a polarização política ia sendo alimentada dia após dia por uma intensa ofensiva, que se apresentou desde o momento em que saiu o resultado eleitoral, com frustradas movimentações no Congresso para barrar sua posse. Diversas foram as músicas que apontavam as diferenças de classe que eram fruto da polarização, como “*Las ollitas*” de Quilapayún e “*Las casitas del barrio alto*” de Victor Jara. A primeira canção fala com sarcasmo das mulheres de direita de classes média e alta que protagonizaram a manifestação conhecida como *Marcha de las Cacerolas Vacías*, em dezembro de 1971, contra o governo de Allende e por motivo do desabastecimento de

⁹⁴ É importante considerar sempre com cuidado a posição de centro da Democracia Cristã, partido de Frei. Mesmo colocando-se até hoje enquanto tal, e recorrendo à narrativa “inovadora” de terceira via política como melhor escape para polarizações, historicamente sempre esteve mais à direita e inclusive ofereceu um importante apoio ao golpe militar de 1973.

alimentos e outros itens básicos de uso cotidiano. A canção de Victor ironiza o estilo de vida burguês e aponta ali o nascimento dos grupos sediciosos como *Pátria y Libertad*⁹⁵.

O receio com o projeto da UP se fez real quando o governo começou a efetivar os planos de seu governo, como a intensificação da reforma agrária (parcialmente instituída na gestão de Frei), a nacionalização do cobre e a gradual estatização da indústria. Essas e outras tantas medidas, junto à mobilização de setores da própria sociedade que efetivavam de cima para baixo o lema do “poder popular”, motivaram uma abrupta reação dos Estados Unidos e das oligarquias locais em uma conspiração contrarrevolucionária. Em 1972, após um ano de auspicioso progresso do projeto socialista da UP, a polarização política chegava ao seu ápice com o progressivo desgaste do governo e começavam a irromper os primeiros sinais da contrarrevolução encabeçada pela oposição⁹⁶.

Já desde esse momento, se compreendia como a arte poderia cumprir um papel de disputa narrativa que pudesse contrapor os repetitivos discursos veiculados pelos grandes meios de comunicação, historicamente sob monopólio de classes dominantes pouco afeitas a abrir mão do poder para que fosse possível a emancipação dos povos. E a partir de então, foi o que os cantautores da NCCh mais fizeram, mas agora em defesa do governo e de seu projeto político e societário. Em “*No me vengai con chamullos*”⁹⁷, do grupo Huamarí, fica explícita essa disputa discursiva: “*No me vengai con chamullos/ de que aquí no pasa nada/ de que aquí no pasa nada/ que desde el 4 de septiembre/ en Chile nada ha cambiado*”. A letra diz, então, que abram os olhos, porque “*bajaron los arriendos, suben los sueldos [...] y ahora todas las minas van a ser nuestras/ hay que hacer puro huecos y el hombre nuevo*”.

Muito além da questão do conflito de classes e a polarização que era resultado desta, foram apontados também os riscos de uma muito provável contrarrevolução. Em

⁹⁵ Grupo neofascista de extrema direita criado durante a gestão de Allende com o objetivo de sabotar o governo. Foi responsável pelo sequestro e assassinato do então Comandante em Chefe das Forças Armadas do Chile, René Schneider, em 1970. Realizou diversos atos terroristas para manter o desabastecimento, após o fim da greve de caminhoneiros. Também protagonizou a tentativa de golpe de Estado em junho de 1973, conhecido como “*El Tanquetazo*”, em parceria com militares golpistas. Após o golpe, foi dissolvido e muitos dos seus membros integraram o órgão de repressão DINA.

⁹⁶ Embora tivessem divergências entre si, fizeram oposição ao governo da UP: a direita tradicional, a extrema direita e a Democracia Cristã. Apoiaram o golpe setores de direita como: a Corte Suprema, o Congresso (maioria), a PUC, a grande imprensa e a Ordem dos Advogados (SADER, 1992: 47-8).

⁹⁷ Compõe o disco “*Chile y América*” (1971), editado e difundido pela gravadora da *Peña de los Parra*.

1973, Victor Jara introduz sua canção “*Vientos del pueblo*” com um tom sério: “*De nuevo quieren manchar/ mi tierra con sangre obrera*”. Mais adiante, aponta:

*No me asusta la amenaza,
patrones de la miseria,
la estrella de la esperanza
continuará siendo nuestra.*

[...]

*Así cantará el poeta
mientras el alma me suene
por los caminos del pueblo
desde ahora y para siempre.*

Nos últimos meses da UP, os ânimos da revolução chilena se misturavam à tensão política. Era como se uma vez mais o turbilhão de questões da contingência histórica envolvesse os artistas em uma espiral, de onde saíram canções como “*Contra viento y temporal*” de Tiempounuevo, “*Los sediciosos I*” e “*Los sediciosos II*”, de Roberto Parra, e outras leituras sobre os movimentos de sedição – algumas com tom de alerta, outras tantas defendendo não haver ali possibilidade para que tais articulações tivessem sucesso.

Assim como a experiência socialista do Chile não havia se resumido apenas ao governo, também o golpe não acabou apenas com este: minou os sonhos de transformação de parcela importante da sociedade. Conforme apontou Hobsbawm ainda em 1967, “a intervenção militar na política é um sintoma de fracasso social ou político” (2015: 246) e nos países terceiro mundistas, “é um sintoma razoavelmente seguro de revolução incompleta ou abortada” (Idem, Ibidem: 247). Portanto, o fracasso mencionado por Hobsbawm refere-se às consequências da reação aos avanços em matéria de igualdade social e política para grandes contingentes de uma sociedade, reação esta que na América Latina foi encabeçada historicamente pelos Estados Unidos junto às oligarquias locais.

3.2.2 Tensões na arte e no político

Peter Winn (2013) relata que na revolução chilena concorreram dois projetos políticos e caminhos de luta de poder: “de cima para baixo” o do governo, em que prevaleceu um projeto político formatado à luta interna do sistema político, com definições doutrinárias específicas dos partidos da coalisão (em especial os majoritários Partido Comunista e Partido Socialista); e o “de baixo para cima”, que foi encabeçado

por amplos setores da população, o “povo” encarnado que se mobilizou e organizou coletivamente pela transformação. A NCCCh, enquanto movimento social, fez parte desse segundo grupo de ampla abrangência que fazia parte da sociedade civil, composto por distintos e difusos movimentos com distintas pautas prioritárias, níveis de radicalidade e amadurecimento da prática política.

Se nos mil dias de Salvador Allende na presidência o Chile socialista viu muita movimentação no campo, nas fábricas, nas ocupações urbanas, nos bairros e comunidades, é porque havia um projeto de intenso trabalho de base muito anterior ao governo da UP. Para começar, o Chile teve um forte e combativo movimento operário muito antes das outras nações latino-americanas, por ter como um dos principais eixos econômicos a exportação de produtos minerais. Esses movimentos receberam influência de diversas vertentes do movimento operário europeu e tinham uma consistente organização desde meados do século XIX (SADER, 1992: 36). Já com relação ao campesinato chileno, embora tivesse tido alguns eventos pontuais de mobilização desde a década de 1920, a organização da luta camponesa se inicia de forma contundente e massiva em meados da década de 1960.

Emir Sader chama a atenção que “a ideia de um governo socialista não era estranha na história do Chile” (1992: 35), que já havia tido um breve governo socialista em 1932, mas também pelo país já ter um expressivo movimento operário e dois fortes partidos de esquerda: o Partido Comunista (PC) e o Partido Socialista (PS). Os dois partidos foram históricos concorrentes dentro da esquerda e, embora se juntaram em coalisão na UP, tiveram grandes divergências doutrinárias e programáticas.

Em 1914, início da Primeira Guerra Mundial, o movimento socialista havia se dividido. Iniciado o debate entre classe ou nação dentro da esquerda, os partidos que passaram a ser identificados como social-democratas escolheram a questão da nação sobre a de classe, dando apoio à guerra sob argumento patriótico. Enquanto as correntes contrárias (que eram minoritárias) passaram a denominar-se comunistas para diferenciar-se dos primeiros que, segundo estes, estariam apoiando as burguesias nacionais e o interesse capitalista. Estas correntes, das quais fizeram parte Rosa Luxemburgo, Lenin e Trotsky, adotaram postura pacifista e reforçaram o caráter internacionalista que havia sido fundamental para a criação do movimento operário (SADER, 1997: 20-2).

Anos depois, mesmo com a dissolução da Terceira Internacional⁹⁸, em 1943, a maior parte dos partidos comunistas (como o chileno) continuaram a seguir as orientações doutrinárias e programáticas da potência soviética, não só no internacionalismo proletário, mas também na postura reformista e contrária à violência revolucionária⁹⁹. Por sua vez, o PS chileno (o partido de Allende) se caracterizou por uma *“heterogeneidad ideológica y política”* que correspondia à sua diversa composição de vertentes políticas: *“un conglomerado que absorbió a anarquistas, trotskistas, mutualistas y socialdemócratas e integró un creciente número de obreros y campesinos con una dirección y una base social predominante de clase media”* (WINN, 2013: 30).

O PS teve inicialmente um caráter mais conservador: em 1932, assumiu uma espécie de mistura entre populismo e socialismo durante o governo socialista de 12 dias de Marmaduke Grove, em 1958 era um partido multiclassista, socialdemocrático e populista. Mas esse foi um dos partidos que se radicalizou sob influência dos feitos da Revolução Cubana, declarando sua ideologia marxista leninista no final da década de 1960 (WINN, 2013: 37). Agora mais à esquerda que os comunistas, o PS chileno seguiu a tendência dos partidos socialistas de outros países em *“conservar su independencia conceptual y organizativa, pese a que la desaparición de la II Internacional los había dejado en cierto aislamiento”* (CASTRO, 2005: 21).

Os distintos níveis de radicalidade desses partidos motivaram tensões na posição estratégica da UP durante as crises criadas pela contrarrevolução entre 1972 e 1973. Mas as decisões tomadas estavam a cargo dos dirigentes do governo, e tiveram bem mais a ver com os delineamentos do PC: mesmo que Allende fosse do PS, assumiu uma postura pacífica e moderada, alinhada com os comunistas. Nos interessa compreender um pouco a história dos partidos, também porque estiveram articulados com diversos movimentos sociais (como é o caso da NCCh). Mas foi nas bases dos partidos, e não com os seus dirigentes, que as revoluções “de cima” e “de baixo” se encontraram de forma mais aproximada.

⁹⁸ Partido internacional que reunia e guiava os diversos partidos comunistas do mundo. Pautado no internacionalismo, foi fundado por Lenin e o Partido Comunista da União Soviética (PUCS), em 1919, como resultado da cisão entre as esquerdas.

⁹⁹ Emir Sader destaca, por exemplo, que diversas experiências revolucionárias ocorridas antes da Revolução Cubana foram frustradas, em parte pela posição assumida pelos partidos comunistas: *“pregando transformações graduais em aliança com setores da burguesia, que postergavam ou cancelavam vias revolucionárias, contribuía também para fazer do socialismo um tema abstrato nos países do continente”* (SADER, 1992: 4).

Retomemos então a tensão entre criação artística e posicionamento político que tratamos no capítulo anterior. Um dos pontos em que mais se intensificou essa tensão entre arte e política, foi na relação entre a NCCh e a UP – posicionamento presente não somente naquele período, mas também na própria bibliografia especializada. Por meio do que alguns denominaram de “utilitarismo”, se defendeu que essa expressão de música política teria se tornado “institucional” quando, após se aliar e dar apoio à candidatura da Salvador Allende, o movimento passou a ocupar o lugar de mera ferramenta propagandística estatal.

De fato, conforme vimos até aqui, é certo que havia um grande alinhamento ideológico desta prática artística com o governo da UP, e que em algumas produções artísticas se verificou uma diminuição do então forte conteúdo de denúncia, para edificar uma propaganda da UP, com o objetivo de fortalecer o projeto de sociedade que ali se apresentava. Também é certo que com a entrada no poder do governo socialista, alguns dos artistas da NCCh passaram a ocupar cargos na área da cultura (artística).

Alguns destes artistas inclusive eram filiados a partidos que o compunham, em especial ao Partido Comunista – um dos principais e mais influentes partidos políticos do governo (juntamente com o Partido Socialista). É o caso de Victor Jara, Sergio Ortega, os membros do grupo Aparcoa, e tantos outros. Vários destes dedicaram parte de sua ação política aos respectivos partidos, nas quais se incluem diversas composições, como “*Canción al Partido*” de Aparcoa, “*Luis Emilio Recabarren*” de Victor Jara. De fato, Isabel Parra, Eduardo Carrasco e Victor Jara foram parte do comitê central das Juventudes Comunistas (PARTY, 2019: 57).

Ainda assim, acreditamos que não se pode conceber de forma rasa uma institucionalização desta, uma vez que tal posição incorre em desconsiderar tanto o seu papel enquanto movimento social, quanto suas teias e alcances fora das instituições estatais. Ao mesmo tempo, ao fazer essa junção entre a NCCh e o governo da UP como uma estratégia discursiva para retirar a característica crítica e contra hegemônica que marca este movimento (que teria se convertido em parte de uma ordem estabelecida), se ignora o fato de que o próprio governo da UP não conseguiu se impor como dominante ao acessar (precariedade) o sistema político – e o próprio fato do golpe e a forma como se desenrolou nos parece suficientemente explicativo para justificar isto.

Desta forma, Marisol García aponta que

No corresponde hablar de utilización ni servilismo. Los tempos suponían el lazo de un compromiso más explícito que el que se le exige hoy a los artistas, y la militancia comunista de varios de esos músicos hacía de su activismo sobre el escenario una natural extensión de su ideario, y encontró en su difusión masiva el sentido de un arte que buscaba convertir la proclama en himno popular (GARCÍA, 2013: 126).

Mas além disso, houve embates entre os artistas e membros dos partidos, em especial o PC. Daniel Party afirma que “*Los músicos de la Nueva Canción siempre estuvieron más cerca de las Juventudes Comunistas que del comité central del partido*” (2019: 57), e essa aproximação teria gerado uma tensão com os dirigentes comunistas. Party menciona um exemplo durante a campanha presidencial de 1970, em que os músicos queriam renovar o repertório de canções políticas e foram barrados pelas gerações mais velhas, como relata Ángel Parra: “*Víctor, Isabel, Rolando, Patricio Manns y yo luchando a brazo partido con la vieja dirigencia, partidaria de ‘La Internacional’*” (PARRA *apud* PARTY, 2019: 57).

O selo DICAP foi o principal mecanismo de gravação e difusão da NCCh. Embora fosse das Juventudes Comunistas, outros tantos desacordos políticos ocorreram entre essa gravadora e os músicos comprometidos. Exemplo disso é o relato de Juan Pablo Orrego, um dos integrantes do grupo Los Blops, que conta que quando seu grupo musical foi gravar seu primeiro disco pela DICAP, os dirigentes exigiram que estes mudassem as letras de algumas músicas. Víctor Jara, comunista filiado que chegou a compor diversas músicas em homenagem ao PC, interferiu falando que era uma ignorância a deles e que os artistas deveriam ser respeitados em sua criação poética (BENEDIT; MORALES, 2003: 128).

Na ocasião do relato, Orrego acrescentou ainda que Victor não era “meramente panfletário”, como o que ocorria com grupos como Quilapayún e Inti-Illimani e outros tantos (Idem, *Ibidem*: 128). Com efeito, a posição de Victor em diversas ocasiões, como as em que enfrentou os dirigentes comunistas com a canção “*El aparecido*” (uma homenagem ao Che Guevara) ou quando quis gravar com a banda roqueira Los Blops, “*refuerza la idea del autor como un militante atípico: leal pero autónomo en sus decisiones artísticas*” (GARCÍA, 2013: 124).

De toda forma, vale ressaltar que a DICAP representou uma função ambivalente com relação ao tema que aqui tratamos. Por um lado, enquanto gravadora das Juventudes Comunistas, demarcou de forma rígida e estratégica o crivo sobre o

conteúdo do que publicava. Por outro lado, a DICAP significou um mecanismo muito singular de expansão de possibilidades artísticas, uma vez que se estruturou fora do circuito fechado da indústria fonográfica – esta última também carregada de todo tipo de censuras a ritmos e conteúdos textuais que pudessem aludir a uma problematização social e política –, o que proporcionou, desde outro ponto de vista, uma grande liberdade artística àqueles músicos que queriam se expressar além dos modelos musicais aceitos pela lógica de mercado. Sob outro ângulo, Daniela Fazio Vargas (2019) aponta que *“algunos artistas no estuvieron de acuerdo con el ‘tinte comercial’ que DICAP empezó a adquirir paradójicamente a causa de su éxito”* (2019: 45). Para estes, que tinham um posicionamento antimercadológico mais ferrenho, *“su arte no podía constituirse en un artículo de consumo”* (Idem, Ibidem: 45).

Mas as tensões com relação ao posicionamento político também foram internas ao movimento, e tiveram relação com os distintos níveis de radicalidade dos músicos. Em entrevista à revista Onda, em fevereiro de 1972, Isabel Parra expunha seu desapontamento ao declarar que a NCCh, que havia sido tão enérgica no período prévio ao governo da UP, havia perdido o caminho após a candidatura de Allende: *“Parece que era más fácil protestar que cantar al hombre nuevo y a las cosas que estamos vivendo”* (PARRA apud ONDA, 1972). Também destaca uma progressiva desorganização entre os artistas do movimento, e que felizmente a DICAP vinha cumprindo o papel de reunir e coordenar os integrantes deste.

Em artigo publicado pela Revista Ramona, em fevereiro de 1972, o radialista Ricardo García apresentava uma ideia muito similar à de Isabel. Apontava à necessidade de que os músicos comprometidos fizessem uma autocrítica com relação à sua criação musical e criticava a falta de critério artístico nas produções que se estavam fazendo. Sob o título *“La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo”*, García destacava uma crise dos compositores, que estariam desajustados com o novo momento histórico e social: todo o poder criativo ocupado na denúncia social do período anterior havia se desmantelado quando o contexto passou a ser de esperança e construção. Para o radialista, *“No basta con mencionar la palabra ‘revolución’ para que esa canción sea revolucionaria”* (GARCÍA, 1972: 13).

García destaca, por fim, que a melhor maneira de solucionar essa perda de qualidade artística seria mobilizar a *Batalla de la Cultura*, de maneira que a ânsia pelo apoio à embrionária revolução se traduzisse na participação direta dos cantautores nos

próprios processos revolucionários – conforme o próprio García, um caso diferente foi o de Victor Jara que mobilizou um belo trabalho artístico nesse período (GARCÍA, 1972). Tanto García quanto Parra delineavam naquele mesmo fevereiro de 1972 definições valorativas quanto às criações artísticas e do que era aceitável ou não nas definições do grupo que compunha a NCCh – disputas internas do campo artístico.

Similar tensão acerca do debate em torno da legitimidade artística, associada ao nível de radicalidade do discurso, ocorreu com relação ao Canto Nuevo, vertente musical que sucedeu a NCCh após o golpe militar e pretendeu ser uma continuação desta. Em cartas trocadas entre um dos fundadores do grupo Quilapaýun, Eduardo Carrasco, e o radialista Ricardo García no início da década de 1980, o primeiro comentava que lhe parecia que este (então novo) movimento musical estaria tendo um posicionamento ameno frente a um momento tão grave e violento, pelo que estaria de alguma forma sendo condescendente com a ditadura. Em outubro de 1982, García, que havia ficado no Chile e vinha sendo o principal impulsionador do Canto Nuevo através do selo Alerce, apontava que o posicionamento de Carrasco sobre o tema era discutível, e contestava:

Existe una gran confusión, en los medios masivos, acerca de este movimiento y lógicamente los medios oficiales pretenden naturalizarlo y darle un sentido distinto al que realmente tiene, metiendo en el saco del Canto Nuevo a cuanto huevón aparece apadrinado por ellos. Esto confunde a la gente joven y hay que desarrollar toda una campaña para rescatar su verdadero sentido. [...]

Es importante mantener vivo el nexo entre Nueva Canción y Canto Nuevo, término este que fue necesario acuñar en un momento en que hablar de NC resultaba difícil por sus implicaciones políticas, justo cuando se hacía más fuerte la represión en el plano cultural (años 76 al 80). Hoy día el movimiento recuperar (sic) fuerzas y los medios masivos han tenido que aceptar su existencia (GARCÍA, 1982).

No fundo, a crítica de Carrasco (reiterada em outras ocasiões) aparentava comunicar que o Canto Nuevo de certa forma não cumpria com o posicionamento firme que outrora os artistas da NCCh haviam tido no Chile. Ao que Ricardo García geralmente respondia comentando sobre a repressão, e as estratégias que os cantores que estavam no Chile tinham que desenvolver para conseguir exercer sua arte e poder passar alguma mensagem.

O posicionamento de Carrasco, neste e em outros casos, evidencia a criação de uma autoimagem idealizada sobre a NCCh, que correspondeu à instituição de

determinados artistas da NCCh enquanto cânones da arte comprometida. Mas essa postura parece refletir também o entendimento que parte da bibliografia especializada teve com relação ao Canto Nuevo, definindo-o como outra coisa distanciada da NCCh, muito embora tenha sido composto pelos poucos artistas que se mantiveram no país. Entretanto, Ricardo García declara que “*está bien claro para la mayoría de la gente que la fuente es una sola, que la corriente no se interrumpe, y que la cultura chilensis, la cultura popular es una sola*” (GARCÍA, 1981).

Oswaldo Torres, fundador do grupo Illapu, também compartilha a questão do posicionamento político no Chile ditatorial:

Aquí existen muchas posiciones con respecto a lo social y lo artístico, hay quienes piensan que las dos cosas van de la mano, otros que lo primero es lo primero, otros que lo artístico esta por sobre todo, y algunos, muy pocos que crean y crean pensando que la creación es luz, sin importarle que si llega o no llega a la gente, puesto que en esos días, la luz nos llega desde el fondo de nuestros dolores. Yo quisiera confesarte, que a mí se me critica mucho por ser muy político, yo creo que no lo soy, yo siento que lo que digo antes de cada canción es necesario y soy feliz, puesto que hablo por mí, y yo soy uno más de los 11 millones, mis canciones hablan de lo que ocurre todos los días y no pretendo cambiarle la vida a nadie, sino hablar y cantar siendo honesto (TORRES, 1983).

Com efeito, os posicionamentos políticos e seus reflexos nas criações musicais foram diversos. Sergio Ortega, ferrenho militante comunista que fez parte da comissão cultural do PC, gerou tensões com o grupo Inti-Illimani com sua primeira versão da canção “*Venceremos*”. Sendo esta uma das várias canções que Ortega compôs junto a Luis Advis e Julio Rojas para serem interpretadas por Inti-Illimani no disco *Canto al Programa* (1970), alguns versos pareceram muito radicais aos olhos de integrantes da banda, como “*¡Aplastemos al perro burguês!*”. Jorge Coulon (integrante do Inti-Illimani) relata que “*sabíamos que él venía saliendo de un período político bien ultra*” (COULON *apud* GARCÍA, 2013: 128) e que a questão se resolveu quando Victor Jara interveio, e chamou representantes de governo do então candidato Allende para entrar em um consenso e definir a letra que seria gravada (Idem, *Ibidem*: 128).

Outra tensão com relação ao posicionamento político de Ortega foi com o grupo Quilapayún. Após diversas colaborações entre eles, o grupo foi se afastando de Ortega, por sentir que suas canções seguiam uma linha política muito militante-partidarista, o que limitava demais a produção artística. E isso que o grupo Quilapayún foi um dos que mais fez canções contingentes e voltadas ao processo e ao governo (VARGAS, 2019:

46). Assim, Eduardo Carrasco relata que Ortega “*se mantuvo siempre fiel a la política comunista, nosotros derivamos hacia la crítica al stalinismo y finalmente a posiciones muy alejadas de esa ortodoxia*” Desta forma, Ortega “*proponía seguir haciendo canciones militantes, cuando nosotros necesitábamos, para poder subsistir, ser reconocidos como verdaderos artistas*” (CARRASCO *apud* VARGAS, 2019: 46).

Longe de uma radicalidade política, o caso de Ricardo García representa, por sua vez, as mudanças desses posicionamentos políticos ao longo do tempo. O radialista nunca foi filiado a nenhum partido político, mas foi um grande entusiasta da UP e do papel revolucionário da NCCCh. Em 1972, durante uma entrevista para a *Revista Mundo*, declarou que teve “*Siempre una ideología política de izquierda. Tal vez esta posición fue enfocada desde un punto de vista muy sentimental, pero a medida que ha pasado el tiempo y he ido leyendo e informándome más, he entrado en la línea marxista*” (GARCÍA *apud* OSORIO, 1996: 36).

Entretanto, em carta endereçada a Eduardo Carrasco, em 1977, Ricardo García fala do recrudescimento da ditadura e responsabiliza “*la actitud porfiada del marxismo que tenía y tiene envenenada la mente de tanta gente*”. Ao que nos parece, García se referia aos grupos armados que faziam resistencia à ditadura, e dizia que “*Esta gente no descansa, pero felizmente está cada día más vigilada, controlada y se le ponen dificultades que los harán olvidar sus siniestros propósitos*”. No final, García aponta ainda que: “*Chile tiene un camino y, como dice nuestro Pdte. [Augusto Pinochet], aunque a veces no estemos de acuerdo con él, es un camino sano, de orden y tranquilidad*” (GARCÍA, 1977).

As mudanças na composição de grupos e na produção estética também foram impactadas e acompanharam os distintos posicionamentos políticos que os artistas foram adotando ao longo do tempo. Daniela Fazio Vargas (2019: 44-5) conta que o grupo Quilapayún inicialmente era de amadores. Nenhum deles sabia tocar instrumentos nem tinham conhecimentos musicais, mas tinham o intuito de “falar algo”, motivados pela emergência de discursos políticos do período. Os três primeiros integrantes eram do MIR, mas quando o partido adotou posturas mais radicais (em especial pela adoção da violência revolucionária) no final da década de 1960, houve uma cisão no grupo: enquanto Julio Carrasco saiu do grupo e foi ser guerrilheiro, os outros integrantes se aproximaram ao PC.

Também nesse sentido, um caso que vale a atenção é o de Patricio Manns. Este foi membro do PC até a segunda metade da década de 1960, quando passou a rejeitar a concepção reformista comunista e migrou para o PS, que então tinha um posicionamento mais à esquerda que o PC. Já durante a UP, passou a militar no MIR e a adotar explícita posição pró-violência revolucionária. No final da década de 1970, após uma declaração feita no exílio por Luis Corvalán, o PC passou a adotar a violência revolucionária como tática possível de luta e resistência. Assim, Manns voltou para este partido e tornou-se porta voz da Frente Patriótica Manuel Rodríguez (FPMR), seccional armada do PC, criada em 1983, mas que logo se tornou independente.

Manns teve sua carreira artística marcada por suas preferências políticas. Ele havia sido firme apoiador de Allende, inclusive trabalhou como jornalista na sua campanha de 1964 e na de 1970 – nesta última ocasião, apareceu diversas vezes em eventos oficiais. Mas, com o tempo, Manns adotou uma postura cada vez mais radical, em especial com o golpe e o consequente exílio. Eduardo Carrasco relata que antes disso, as diferenças ideológicas de Manns e o grupo Quilapayún já haviam sido motivo de descompasso e *“En un momento hubo un cierto alejamiento, porque él era mirista y nosotros éramos comunistas, más de la vía pacífica. Había un desacuerdo político, pero que en ningún caso terminó con la amistad, el respeto y el cariño que nos teníamos”*.

Ainda em 1970, Manns escreve *“No cierres los ojos”*, que fala a todo o povo historicamente humilhado e invisível: *“Cuida tu poder,/ vete a vigilar,/ no cierres los ojos,/ no vayas a despertar/ como ayer”*. Manns avisa que, embora Allende tivesse vencido, era necessário ainda ser vigilante: *“No te sientes a vivir:/ vete afuera a combatir./ La victoria está distante/ de tu mano todavía”*. Com isso, não somente ressaltava que a vitória eleitoral não garantia em si todo esse poder, mas parecia contrapor a máxima de “poder popular” do projeto “de cima para baixo” da UP, e de que o poder só poderia ser obtido pelos próprios trabalhadores e marginalizados.

A canção representa o renovado posicionamento do artista quanto ao momento e sua cada vez mais estreita relação com o MIR. Em 1974, quando estava exilado em Cuba, Manns escreveu *“Carta abierta al interior de Chile”*, em homenagem a Miguel Enríquez Espinosa, secretário geral do MIR, assassinado pela ditadura em 5 de outubro daquele ano. Posteriormente, integrou a banda Karaxú, criada sob encomenda pela Unidade de Agitação e Propaganda do MIR, com o objetivo de financiar as ações do partido no Chile, durante a ditadura. Os cantores recebiam um salário deste partido, e

suas canções refletiram o posicionamento deste, distanciando-se bastante da visão sobre o exílio e a ditadura chilena presente nas mensagens de outros grupos da NCCh.

Nosotros no queríamos lloriquear por la pena de lo pasado, queríamos enfrentar el presente como futuro y lucha. No estar lamentando. Muchos cantos de los grupos pro comunista eran de mucha pena, de mucho lamento. Nosotros no queríamos saber de eso, queríamos ser fuerza. Recuperar energía y de poder contribuir (TRONCOSO, 2014).

Manns gravou dois discos com o grupo Karaxú, um em 1974 e outro em 1975¹⁰⁰, com canções de diversos autores, das quais apenas duas foram inéditas e feitas em homenagem a dois dirigentes do MIR: “*Canción a Luciano*” (para Luciano Cruz Aguayo) e “*La dignidad se convierte en costumbre*” (para Bautista Van Schouwen). Mas será a canção “*Trabajadores al poder*” que irá condensar as principais ideias miristas, transformando-se no hino do partido. No entanto, a forte militância de Manns não fez com que este deixasse de produzir sobre outras temáticas e nem mesmo impediu que fizesse colaborações com músicos de outros partidos políticos, o que ocorreu antes e depois do golpe. Na verdade, quem sabe com exceção de alguns poucos músicos que tinham uma militância mais rígida como Sergio Ortega, a maior parte dos artistas da NCCh seguiu buscando o equilíbrio entre posicionamento político e criação estética – mesmo que em certas ocasiões se gerassem algumas tensões sobre o tema, como vimos.

Víctor Jara decía: "Canto que ha sido valiente siempre será canción nueva". Y el canto valiente no sólo es el que dice lo que una sociedad censura, sino el que se atreve a romper sus propias normas, sus propias censuras, y sin carta de navegación se lanza en vuelo libre allí donde no hay estaciones ni descanso, donde el halago y la vanidad quedan atrás. Es aquel canto que logra producir en quien lo escucha ese mismo vértigo, el de la libertad. Pero la libertad es una invitación libre, nadie la regala ni nadie la impone. Para que la canción lo sea, es preciso también que quien la escucha sepa ser valiente y soltar anclas (GODOY H., 1983: 32).

3.3 Caminhos da música de revolução: solidariedade e integração

A intensa vivência revolucionária dos artistas da NCCh não ficou restrita ao Chile e esteve muito envolvida em diversas campanhas de solidariedade, em especial as

¹⁰⁰ Dos quatro álbuns lançados pela banda Karaxú, os dois primeiros tiveram a participação de Manns. Seu fundador, Franklin Troncoso, escreveu o livro “*Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978) ...perder la paciencia*” (Editora LOM, 2014), a única fonte que trata a fundo sobre esta banda, onde explica que, por motivos de segurança, houve pouquíssimos registros das apresentações e demais informações sobre a banda e seus integrantes.

relativas aos objetivos de integração latino-americana das vertentes de esquerda. Um elemento significativo dessa mobilização – e que está relacionado à constituição da identidade regional – é o posicionamento anti-imperialista, que vai se evidenciar em maior ou menor medida entre estes artistas (em seu extremo, implicava limitar posturas, discursos, estética, ritmos, uso de instrumentos etc. a uma completa negação de qualquer influência *yanqui*). Nesse sentido, e dentro de um contexto polarizado, também estiveram dicotomizadas as concepções desses artistas, que refletem formulações nitidamente elaboradas em torno da relação centro-periferia, ou mesmo a partir da concepção de desenvolvido *versus* subdesenvolvido – como vimos, uma temática em destaque nos debates desse período.

Em “*La segunda independencia*”, de Inti-Illimani, a segunda independência é apontada como o único caminho para alcançar a felicidade e a soberania frente aos poderes imperiais “do norte”: *Yo que soy americano/ No importa de qué país,/ Quiero que mi continente/ Viva algún día feliz.// Que los países hermanos/ De Centroamérica y sur/ Borren las sombras del norte/ A ramalazos de luz*”. Em “*Bolivariana*” (1965), Patricio Manns destacava a importância da união entre os diversos povos latino-americanos, uma vez que: “*En la tierra americana/ sólo hay un muro que existe:/ al norte hay un pueblo alegre/ y al sur veinte pueblos tristes*”. Similares narrativas são encontradas em canções como “*Si somos americanos*”, “*América Guerrera*” e “*América nuestra*” de Rolando Alarcón, nas músicas do disco “*Chile y América*” do grupo Huamarí, na cantata “*El sueño americano*” (que conta o nascimento histórico da região) e no Canto XII da cantata “*América novia mia*” de Patricio Manns, dentre outras incontáveis criações musicais.

Assim, González (2016), referindo-se à NCCh, conta que

A América Latina é representada musicalmente na Nova Canção não apenas pela mistura rítmica, genérica e instrumental de distintas regiões do continente, mas pelo impulso modernizador a partir de suas raízes, que apareceu como uma possível e desejável escolha dentro do espírito americanista e revolucionário dos anos 1960 (GONZÁLEZ, 2016: 177).

Conforme aponta o historiador chileno Miguel Rojas Mix, uma constante revisão do que é ser latino-americano (das características de seus povos e sociedades) vinha sendo encabeçada por intelectuais, literatos e políticos especialmente desde o século

XIX¹⁰¹, e travada a partir da década de 1950 em constante relação com a ideia de revolução e a reafirmação de sua urgência na América Latina para combater o colonialismo e o imperialismo (MIX, 1991: 374-6). A partir dessa década, a literatura comprometida (não necessariamente militante, nem partidária) irá apresentar frutíferas leituras para “*una conciencia continental, un nuevo ideal político, una idea de revolución [...] heroica y cultural. Una conciencia deseosa de existir en el arte, [...] que cree firmemente en la revolución como un mito de salvación*” (Idem, Ibidem: 376).

Essa narrativa também irá ecoar através do discurso político. A ideia de “América revolucionária”, como bem destaca o autor, esteve muito presente em Fidel e Allende. Ainda que fosse anterior, com José Martí, José Carlos Mariátegui e mesmo em César Augusto Sandino (Idem, Ibidem: 377-82),

El sentido revolucionario de la idea de América se precisa en los años sesenta. Se asocia a una concepción antimperialista, a la liquidación del capitalismo, a la creación de un «hombre nuevo» y de una sociedad más justa. La revolución, entendida como problemática común, crea imagen y especificidad continental (MIX, 1991: 378).

Portanto, a ideia de pátria grande na década de 1960 correspondeu especialmente aos objetivos de internacionalização da revolução, bem como ao fortalecimento das experiências que ali se implementavam (ou mesmo se tentava fazer). Guevara concordava com Lenin que uma experiência revolucionária socialista teria poucas chances de sobreviver de forma isolada. Daí a grande importância das práticas de solidariedade entre os povos explorados, através do internacionalismo proletário, mas também entre as experiências revolucionárias socialistas. Em “*Palabras para una canción para Haydeé*” Isabel Parra expõe: “*Dicen los libros que una isla es un desierto/ aprisionado por la fuerza de las aguas,/ pero la historia ha demostrado que unos pocos/ pueden cambiar las geografías solitarias*”. E conclui a canção afirmando: “*Si continuamos esta lucha como hermanos/ cada lugar tendrá su fruto en el verano*”.

¹⁰¹ A ideia de identidade latino-americana tem estado presente como estratégia de integração e cooperação desde o período das independências dos territórios sob colonização espanhola. Em meados do século XIX, essa integração correspondia a uma proposta de resolução de conflitos nestes territórios, mas também a uma maneira de defesa da soberania frente à ameaça de potências externas: a Espanha e, logo depois, o novo império estadunidense – os quais eram entendidos como inimigos comuns. Este é um elemento fundamental do argumento de José Martí, líder da independência de Cuba (Guerra de 1895) e fundador do Partido Revolucionário Cubano (PRC). Simón Bolívar também foi um dos grandes mobilizadores dessa proposta de unidade, e uma de suas tentativas de criar uma confederação de repúblicas atuante nesse sentido foi o fracassado Congresso do Panamá, em 1826 (BETHELL, 2009).

Com esse objetivo, o governo revolucionário cubano empreendeu diversas ações de articulação internacional. No campo da cultura artística, e através do órgão estatal *Casa de las Américas*, foram organizados distintos encontros musicais em Cuba. O primeiro deles foi o *I Encuentro de la Canción Protesta*, realizado em 1967, em Varadero. Depois dele, foi realizado o *Encuentro de Música Latinoamericana*, em 1972. Também se realizou o *Encuentro de la Nueva Canción Latinoamericana* em diversos países: em Caracas (Venezuela), em dezembro de 1974, em Manágua (Nicarágua) em abril de 1983 e em Quito (Equador) em julho de 1984. Embora esses encontros da “canção protesta” e da “nova canção latino-americana” adotaram distintas nomenclaturas desde o primeiro organizado em Cuba em 1967, todos tiveram o objetivo comum de agregar os artistas comprometidos nos marcos da revolução.

Caio de Souza Gomes (2013) aponta que o primeiro encontro, de 1967,

Marca um momento de redimensionamento das propostas de *nueva canción*, ao inserir Cuba como espaço determinante nos rumos do movimento e também por ser o momento de consolidação definitiva do ideal de unidade latino-americana como componente chave na definição das características da canção engajada no continente (GOMES, 2013: 74).

Isso porque esse encontro fez parte da *Primera Conferencia de Solidaridad de los Pueblos de América Latina*, que desembocou na criação da *Organización Latinoamericana de Solidaridad* (OLAS). Essa organização foi um marco nas articulações da esquerda latino-americana e teve como principal fundamento a organização e propulsão da revolução armada na América Latina, tendo Cuba como referencial e gestora regional. Assim, a OLAS representou um amadurecimento das organizações guerrilheiras que vinham se disseminando por toda a América Latina desde o fenômeno revolucionário cubano de 1959, em países como Colômbia, Argentina, Brasil, Chile, Peru e Uruguai (LILLO; APIOLAZA, 2015: 105).

O documento final do Encontro, publicado em 10 de agosto de 1967, é iniciado com a afirmação: “*que constituye un derecho y un deber de los pueblos de América Latina hacer la revolución*” (Idem, Ibidem: 188). Durante toda a declaração, fica explícito que a vontade revolucionária em prol da libertação dos povos latino-americanos se regia pelos princípios do socialismo, pela defesa do uso da violência revolucionária, a solidariedade com Cuba – sendo o governo deste país colocado como

guia e organizador político e militar dos movimentos da região – e pela cooperação entre os movimentos de luta. Assim, o documento é concluído da seguinte maneira:

Nosotros, revolucionarios de nuestra América, la América al Sur del Río Bravo, sucesores de los hombres que nos dieron la primera independencia, armados de una voluntad inquebrantable de luchar y de una orientación revolucionaria y científica y sin otra cosa que perder que las cadenas que nos oprimen.

AFIRMAMOS: Que nuestra lucha constituye un aporte decisivo a la lucha histórica de la humanidad por librarse de la esclavitud y de la explotación.

EL DEBER DE TODO REVOLUCIONARIO ES HACER LA REVOLUCIÓN (LILLO; APIOLAZA, 2015: 190).

Especificamente na NCCh, a prática de solidariedade com Cuba e com a revolução se deu através de diversas “canções pessoais” em homenagem aos atores centrais da luta revolucionária, que foram representados como mártires. É o caso de canções como “*Se llama Fidel*” (Rolando Alarcón, Jesús Orta Ruiz e Enrique San Martín), diversas canções para Che Guevara após seu assassinato em outubro de 1967, na Bolívia – como “*Guitarra en duelo mayor*” (de Ángel Parra e o poeta cubano Nicolas Guillén), “*Su nombre ardió como un pajar*” (Patricio Manns/1967), “*Zamba al Che*” e “*El aparecido*” (Victor Jara), e muitas outras canções –, ou mesmo “*Camilo Torres*” (padre e guerrilheiro colombiano pioneiro da Teologia da Libertação¹⁰², assassinado em batalha em 1966), de Victor Jara.

Conforme apontam Karmy e Schmiedecke (2020: 4), a NCCh foi um “*vehículo creador de subjetividades revolucionarias en el contexto de la solidaridad Sur-Sur*”. Nesse sentido, a solidariedade não se voltou apenas para Cuba, mas também para o Vietnã, que recebeu distintas homenagens como o disco “*X Vietnam*”, do grupo Quilapayún (primeiro disco do selo DICAP), “*Algún día, Vietnam*” (1969) de Rolando Alarcón e “*El derecho de vivir en paz*” de Victor Jara. Também foi publicado o disco “*Por Cuba y Vietnam*”, de 1969, de Rolando Alarcón, com músicas para as duas revoluções. Mas a ode à revolução também englobou outras experiências como a Revolução Russa, no disco coletivo “*Canto a la revolución de octubre*” (1978), na canção “*Por montañas y praderas*”, popular russa interpretada por Quilapayún, e “*Mil*

¹⁰² A Teologia da Libertação foi uma corrente teológica latino-americana da Igreja católica que surgiu após o Concílio do Vaticano II, no início da década de 1960, e foi marcada por concepções humanísticas sobre a libertação dos povos de todos os tipos de injustiças históricas. Seus princípios se aproximaram muito a uma leitura marxista sobre a sociedade e a luta de classes, e muitos dos seus adeptos foram favoráveis à revolução, inclusive armada (alguns aderiram à luta armada, como Camilo Torres).

novecientos diecisiete” (1977), de Patricio Manns, que homenageia Lenin “*El orgulloso visionario,/ el gran demiurgo del corazón soviético*”.

Nos governos de Frei e de Allende, o Chile havia se tornado um polo intelectual por acolher exilados das ditaduras latino-americanas (Paraguai, Bolívia, Brasil, Uruguai, Argentina). Antes disso, a intelectualidade chilena de esquerda já havia prestado solidariedade aos sobreviventes da Guerra Civil espanhola – muitos dos quais desceram em terras chilenas no conhecido barco Winnipeg, fruto da articulação do poeta Pablo Neruda. As canções da luta antifascista coletadas pelos revolucionários espanhóis ecoaram em terras chilenas, mas somente em 1968 tais músicas foram gravadas por primeira vez, no disco “*Canciones de la guerra civil española*” de Rolando Alarcón (depois, as canções “*Dicen que la patria es*” e “*Tururú*”, que constam nesse disco, também foram gravadas pelo grupo Quilapayún). As canções do primeiro disco mencionado, embora representassem a luta dos republicanos, eram canções populares antigas. Mas no disco “*A la resistencia española*”, de 1969, Alarcón interpreta apenas músicas do cantor espanhol Chicho Sánchez Ferlosio, criadas em homenagem às lutas da Guerra Civil espanhola.

Após o golpe de Estado no Chile, em 11 de setembro de 1973, seria a vez dos chilenos de receber a solidariedade internacional. Momento também em “*que los músicos comprenderán el aporte decisivo de la música popular en las campañas de solidaridad internacional frente a los regímenes autoritarios en el mundo entero*” (AEDO, 2016: 72). Em “*Ya no es tiempo de esperar*” (1974), Isabel Parra apontava:

*Nuestro pueblo no está solo,
su problema no es ajeno
de todos los continentes
de corazones hermanos
se elevan miles de manos.*

*El golpe deja lecciones
que azotan por su verdad,
de estremecidos abismos
surge la fuerza vital
de unirse para luchar.*

Alguns meses antes do golpe, mais precisamente em janeiro de 1973, e já em um contexto turbulento, o uruguaio Daniel Viglietti havia composto “*Por todo Chile*”, onde falava de “*cientos de miles/ por todo Chile*” que não recuariam, “*todos armados/ por todo Chile*”. Após o golpe, e no decorrer da década de 1970, diversas canções e discos

são publicados em distintos países em homenagem a Chile socialista e contra a ditadura militar. Em 1974, é lançado em Cuba o disco coletivo “*Jornada de Solidaridad con la Lucha del Pueblo de Chile*”.

Carlos Puebla, o grande narrador da Revolução Cubana, fez um disco inteiro em homenagem ao Chile: “*Carlos Puebla y sus tradicionales*” (1975)¹⁰³. Em cartas trocadas com Eduardo Carrasco, ainda em outubro de 1973, Puebla envia as letras das canções do disco, para que o grupo Quilapayún as cante, e diz: “*aquí hay casi diez millones de cubanos con los brazos abiertos esperando por ustedes*” (PUEBLA, 1973). Também comenta especialmente a canção de homenagem “*El nombre de Victor Jara*” com as seguintes palavras: “*Victor sigue cantando, y seguirá cantando cuando ya nadie se acuerde de sus asesinos. [...] cantar a Victor Jara es cantar a la vida, a la lucha, al pueblo de donde salió. Nunca será cantar a la muerte ni a la derrota*”¹⁰⁴ (Idem, *Ibidem*).

Os próprios músicos chilenos em exílio também cantaram ao Chile, como parte da articulação das esquerdas contra a ditadura. Foram canções como a cheia de ânimo “*¡Vamos, Chile!*”, de Ameríndios, e “*Carta a mi compañero*”, do grupo Karaxú (letra de Nelson Villagra). Nesta última, Mariana Montalvo começa a cantar com a voz cheia de pesar: “*Ya lo sé,/ ahora no hay descanso, compañero./ Distancias me separan, pasajeras./ De momento sólo tengo mi alma llena/ de palabras, inquietudes exiliadas,/ la esperanza me mantiene aquí ligada*”, e logo muda o tom e se anima: “*Y mañana a trabajar,/ a unir, a organizar;/ la lucha continúa*”. Também foram lançados muitos discos completos, como “*Cantata de Chile*” (1974) de Patricio Manns e o álbum coletivo “*Desde Chile: resistimos*” (1978), com letras de Eduardo Yáñez¹⁰⁵.

Talvez nada explique melhor a abrupta mudança de situação da música engajada no período pós-golpe do que a descrita a seguir, sobre como Victor Jara foi torturado e assassinado no dia 16 de setembro de 1973, cinco dias após o golpe:

*Le quebraron las manos Para callar su guitarra...Le rompieron el
cráneo Para apagar su pensamiento...Le dejaron sangrar Para
agotar su rebeldía.....y al final...Lo colgaron Para escarmiento De la*

¹⁰³ Editado sob o nome “*Todo por Chile*” no México, em 1976.

¹⁰⁴ Foram escritas muitas músicas para Victor Jara, por motivo de seu assassinato, por músicos do mundo inteiro. Dentre as feitas dentro da NCCh, está a “*Muerte y resurrección de Víctor Jara*”, composta em 1973, por Patricio Manns e Hugo Arévalo.

¹⁰⁵ As canções foram enviadas do Chile clandestinamente por Yáñez, e foram interpretadas por Marta Contreras, Isabel e Ángel Parra, Patricio Manns e os grupos Inti-Illimani e Quilapayún.

imagen De un hijo del pueblo...Noble, sencillo, sincero, Indoblegable y puro... (ÁLVAREZ, 1973: 8”30’-9”37’).

Ainda que carregada daquela imagem idealizada de Victor Jara e, por extensão, dos cantores comprometidos da NCCh, que foi construída pelos relatos memorialísticos – tema já abordado no capítulo anterior –, essa narrativa expõe os sentidos simbólicos da tortura que o músico viveu antes de ser assassinado. Mais do que isso, a descrição da tortura vivida por Victor Jara reflete a cruel e desalentadora situação que se instituiu após o golpe de Estado. Entre exilados, familiares de torturados e desaparecidos, amigos e amantes que sofreram a perda dos seus entes queridos – todos eles sobreviventes e vítimas do medo – se construiu na história recente do Chile uma memória coletiva que brada: “*ni perdón, ni olvido*”. Por verdade, reparação e justiça.

Neste capítulo, analisamos a práxis político-artística dos músicos que integraram a NCCh, entrelaçando texto e contexto: da conjuntura nacional do Chile socialista e suas correlações regionais, bem como os princípios norteadores de suas práticas. Para isso, explanamos sobre as experiências e o imaginário de revolução na América Latina, e examinamos os projetos de solidariedade e integração e os debates revolucionários das esquerdas da região naquele período. Como elemento central, discorremos sobre a maneira com que se desenvolveu o vínculo desses artistas com a experiência da Unidade Popular por meio da “*batalla de la cultura*”, e como se deu a relação entre arte e política dentro do movimento. Observamos uma grande adesão ao projeto socialista chileno e ao imaginário revolucionário latino-americano, mas também vimos que existiram tensões tanto entre artistas e partidos, quanto dentro do próprio movimento, no que se refere aos níveis de radicalidade política da práxis destes músicos.

Embora marcadamente relacionados com o processo revolucionário movido a partir do grupo dirigente do país, nos parece que de forma geral, muito além de elevar e dar apoio especificamente ao governo, a maior parte desses artistas se empenharam na defesa de um imaginário social que correspondesse às utopias de uma sociedade mais justa e igualitária. Essas práticas político-artísticas refletiram uma concepção de revolução demarcada principalmente em torno de um debate de classes, que evidenciou de forma reiterada a relação hegemônico *versus* subalterno existente em distintos parâmetros de relação e campos de atividade social, política, cultural, econômica etc. Logo, a práxis desses artistas revelou um alinhamento com ideias políticos de esquerda (que, em cada caso, foram mais ou menos explícitos), ao passo que exprimiu uma ideia

de revolução de forma mais ampla: a revolução da sociedade, das relações interpessoais, das modificações nas práticas coletivas, de revolucionar profundamente o desigual sistema social então vigente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início desta pesquisa, um dos primeiros passos que fizemos foi dar um mergulho na obra “Pensando a música na América Latina: problemas e questões” (2016) de Juan Pablo González. Ali encontramos um interessante pontapé inicial nas reflexões sobre metodologia, em especial no campo da musicologia – que, por sua natureza, inclui muito mais que a teoria da música, já que também se enfoca na análise histórica e sociológica da produção musical. Aliás, é nessa proposta de “revolta multidisciplinar” (2016: 54) que González vê a possibilidade de uma análise mais completa que possa atingir níveis mais profundos, com o objetivo de considerar as manifestações musicais em sua completude.

Considerada a recomendação, e tendo em vista que nosso objeto excede o conteúdo textual da música e foca principalmente na práxis de seus criadores enquanto movimento social, o primeiro capítulo se encaminhou no sentido de examinar mais a fundo as distintas faces dessa música comprometida. Antes disso, ainda não estava nítido como a característica estética se relacionava com as questões político-ideológicas do movimento. Entretanto, no decorrer da pesquisa observamos que dois elementos abordados no primeiro capítulo têm relação direta com nossa temática: o uso do folclore e a multiplicidade estético-musical.

Em primeiro lugar, e conforme vimos no terceiro capítulo, a influência do folclore nos artistas esteve intimamente relacionada com a ideia de povo e popular, questão central da práxis que é nosso objeto – e também da revolução chilena. Assim, os músicos fizeram sua criação artística tornar-se parte da luta de classes, através da aproximação da arte com o povo, que se expressou através do folclore na forma de ritmos da música popular, mas também no uso de determinados instrumentos, vestimentas etc. Entretanto, os usos do folclore no movimento são anteriores à UP e, de igual maneira, a figura do “povo” foi constantemente reiterada nas narrativas e representações desde o início dessa canção comprometida, acompanhada da constante exaltação da classe trabalhadora e, de forma geral, dos sujeitos historicamente “esquecidos” nos enredos oficiais e nas políticas sociais do país.

Assim, a exaltação do subalterno em contraposição às históricas narrativas oficiais (segregadoras e excludentes) enquanto parte da práxis revolucionária dos artistas da NCCh, por meio dos usos do folclore e nos trabalhos voluntários, mostrou

certa aproximação com relação aos objetivos da UP, mas ao mesmo tempo um caráter que é próprio do movimento, independente daquela. É de se considerar que o governo de Allende teve como mote o poder popular, e é inegável que tenha voltado seus esforços nessa direção, mas a NCCh enquanto movimento social mobilizou suas ações de baixo para cima. Desta forma, esteve presente neste movimento artístico uma construção identitária subalterna que buscava resgatar as “memórias subterrâneas” referidas por Michel Pollack, já que ao estar comprometida em trazer à tona a vivência daqueles sujeitos ou grupos negligenciados social e/ou politicamente, “reabilita a periferia e a marginalidade [ao mesmo tempo que] acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional” (POLLACK, 1989: 4).

O segundo ponto mencionado é o da multiplicidade estético-musical na NCCh. Observamos que o movimento refletiu uma diversidade de influências rítmicas, melódicas e instrumentais, todo um conjunto de facetas performativas e multiartísticas, com variedades temáticas e de construções simbólicas. Desta forma, uma das questões mais marcantes deste movimento foi sua capacidade de abrir um campo de posicionamentos e perspectivas ideológicas bastante congruentes, abarcando ao mesmo tempo uma musicalidade heterogênea e experimental.

A evidência da plasticidade e multiplicidade artística deste movimento contrapõe uma interpretação que se tem reproduzido ao longo das décadas sobre a NCCh, que criou uma leitura errônea de que esta teria sido bem mais restrita e coesa do que foi. Nos parece que essa tentativa de coesão respondeu à necessidade de instituir legitimidade cultural dessa prática em termos artísticos e políticos. No entanto, acreditamos que evidenciar estas características contribui a contrapor as análises que resumem o movimento a um mero panfleto político, a ponto de ignorar a diversidade de textos ali construídos, bem como toda sua fecundidade e potência musical.

Esta questão se expressa dentro da concepção de luta revolucionária de forma contraditória, uma vez que há uma tentativa de criar uma imagem uniformizada sobre as expressões do movimento, mas na prática verificamos uma dinâmica inversa. Esta suposta rigidez estética quanto aos ritmos e formas da obra não se verificou: em todo o período de existência do movimento, ele esteve marcado por diversas experimentações sonoras. Ademais, enquanto nos anos 1960 estavam mais voltados ao folclore e havia uma certa rigidez quanto a outros ritmos “estrangeirizantes”, no auge da luta revolucionária de 1970 (e nos anos seguintes) os artistas adotaram ainda mais

variedades musicais para que sua mensagem chegasse a mais pessoas, tocando inclusive ritmos popularizados pelo mercado musical (SCHMIEDECKE, 2019: 92). Isso coincide também com a contradição sobre a questão da mercantilização da cultura, que havia sido tão criticada anteriormente pelos integrantes do movimento, sob o argumento de que esvaziaria as manifestações artísticas de crítica social e posicionamento político.

Ainda sobre isso, vale retomar a concepção de Malvezzi (2019) segundo o qual a arte livre é aquela capaz de não se reconhecer nas determinações do contexto e a risada é reflexo do descaso com o político, enquanto a seriedade (gosto popular) representaria a preocupação com a realidade. Mas na nossa pesquisa observamos que, enquanto na década de 1960 os cantores eram mais voltados à figura séria do cantautor, iniciada a revolução chilena e durante o período da UP – momento em que estes estavam mais voltados à contingência e em que seriam supostamente mais utilitaristas – foi o momento em que estes artistas adotaram uma postura mais alegre e divertida: riam, debochavam, cantavam, dançavam. Desta forma, localizamos a estética e a plasticidade como características que também possuem implicações sobre as questões político-ideológicas do movimento.

No segundo capítulo, contestamos a ideia de Marisol García (2013: 126) de que a NCCh teria tido um “objetivo extramusical” quando voltou seu canto ao apoio do governo da UP. Deste modo, concordamos com González (2016: 54) quando aponta o simples fato de que se algo é extramusical, não figuraria como tema afim a um objeto que tem como enfoque uma manifestação musical. Agora, é certo que o extramusical é um conceito utilizado na musicologia, e se caracteriza por incluir “elementos intrínsecos da obra, frequentemente estruturais, que podem ter origem no âmbito das ideias, das experiências de vida, da natureza, da literatura, da pintura e até da matemática” (GONZÁLEZ, 2016: 55). Isso porque, nesse sentido, ele remete aos elementos de intertextualidade e não uma lógica de “arte pura”.

Como vimos, uma maneira de antagonizar e invalidar o movimento da NCCh (e as expressões de arte revolucionária de forma geral) tem sido pela crítica de sua parcialidade. Muitas vezes isso ocorre pela militância política dos artistas que, podendo estar mais ou menos alinhada com determinados partidos políticos, exprime uma visão de mundo com um viés ideológico mais explícito. Essa tensa questão determinou o fio de desenvolvimento de boa parte de nossa pesquisa, buscando respostas para a indagação: até que ponto estes estiveram comprometidos com o projeto revolucionário

proposto pelo governo da UP?. Ou mesmo: este alinhamento foi capaz de enrijecer a expressão artística destes músicos? É nesse sentido que aqui enfatizamos o caráter político do nosso objeto de pesquisa. Nosso interesse não estava propriamente no *fato* de que ele estivesse permeado por questões políticas – interesses, ideologias e estratégias discursivas –, mas exatamente a forma *como* essa canção comprometida, deixando em evidência seu posicionamento político, lidou com a ligação entre arte e política.

A esta altura, podemos afirmar que tanto os discursos musicais quanto as demais práticas políticas desses artistas foram formas singulares de apreensão e interpretação do seu entorno, e de reação aos processos históricos e sociais com os quais interagiram nos níveis micro e macro. Portanto, o protagonismo destes – seja no texto poético-musical, ou mesmo em suas outras práticas políticas – não deve ser lido de forma rasa como mero reflexo da realidade social, retratos fiéis das políticas de governo ou mesmo repetições diretas da bagagem intelectual e ideológica das esquerdas da região – que em si já não são homogêneas.

Por outro lado, ainda que considerados como criadores e portadores de reflexões próprias sobre o mundo, não há como apartar esses artistas das estruturas que os cercam, nem mesmo dos influxos políticos e ideológicos com os quais dialogavam. Vejamos algumas questões. O governo liderado por Allende não fez um esforço programático e prioritário de incentivo das manifestações artístico-intelectuais, menos ainda como parte da campanha ideológica do governo – como ocorreu em Cuba (MISKULIN, 2009). Ainda assim, a NCCh aderiu intensamente ao projeto político da revolução chilena comandada por Allende e, em algumas situações, se produziu arte de agitação e propaganda.

Acreditamos que aqui não tratamos de uma arte propriamente panfletária. Carlos Pronzato define o caráter panfletário da arte “como aquele que apenas serve a uma única proposta monolítica, sem bifurcações, nuances e possibilidades de transformações programáticas no horizonte” (PRONZATO, 2017: 6). Logo, podemos dizer que, tendo em vista a multiplicidade de discursos e posicionamentos dentro do movimento, não poderíamos colocar o disco “*Canto al Programa*”, de Inti-Ilimani, ou mesmo canções como “*En septiembre canta el gallo*”, de Isabel Parra, como representações únicas das significações estético-políticas presentes no movimento. Além disso, a maior parte das produções direcionadas ao governo foram criações espontâneas dos artistas e não se

encaixam nessa ideia “monolítica” referida por Pronzato (2017). Aliás, embora nosso foco seja especificamente a temática da revolução chilena e, portanto, de suas correlações com a UP – e por isso maior ênfase neste recorte –, vimos que esta não foi uma temática exclusiva do movimento, muito pelo contrário.

O desenvolvimento de nossa análise, a partir do quadro teórico, nos permitiu apreender algumas nuances das disputas de poder em torno e a partir da arte política. Através do conceito de campo de Bourdieu, conseguimos ir um pouco mais além da oposição hegemonia *versus* contra hegemonia, uma vez que verificamos essas mesmas disputas em outros níveis, inclusive dentro do movimento da NCCCh. Com isso, desmistificamos uma ideia de completa coerência político-ideológica dentro deste movimento, ao passo que observamos também o caráter relacional e as tensões entre os campos artístico e político, no caso específico do nosso objeto.

De fato, existiram várias tensões internas no movimento acerca da forma como seus integrantes encaravam a relação entre arte e política. Ainda que tenhamos verificado um consenso quanto à aprovação ao governo de Allende, nem todos estiveram alinhados na forma como isto deveria ser feito. O que ficou explícito nesses dissensos é que havia uma diferença nos níveis de proximidade e adesão com relação aos partidos (em especial o PC), mas especialmente em como cada músico compreendia a função de sua criação artística. Vimos essa diferença de posicionamento entre artistas como Sergio Ortega e Victor Jara – os dois filiados e atuantes no PC. Nesse sentido, argumentamos que é no próprio fato de haver incongruências entre os artistas, e destes com os partidos, que vemos sua arte dentro de um campo autônomo, e não na lógica de distinção entre a arte e a produção “pura” de arte – isto é, entre ambiente/entorno e estética, conforme pontuamos anteriormente.

Mesmo que a questão entre arte e política foi, de fato, um ponto delicado na relação de NCCCh com o governo da UP, observamos que de forma geral este movimento esteve movido pela liberdade artística, e sua vinculação com o projeto revolucionário da UP parece ter sido muito mais a partilha de um sonho utópico do que uma relação de tutela. Não esqueçamos que todo o intenso processo que ocorreu nos primeiros anos da década de 1970 no Chile, teve como pontapé inicial o estímulo da UP – coalisão composta por diversos setores da esquerda –, mas excedeu as diretrizes e direcionamentos do governo. Então quando temos, por exemplo, artistas cantando ao

trabalho voluntário, mesmo que muitas vezes essa função comunitária tenha sido parte de iniciativas do governo, trata-se do envolvimento destes com toda a mobilização popular e o trabalho de base que se desenvolvia nas comunidades e fábricas.

Assim, a função política contingente que vai associar a NCCh ao governo da UP, muito embora marque em alguns momentos pontuais uma instrumentalização artística, nos parece revelar bem mais o encontro e mobilização de toda uma coletividade artística e intelectual em torno de uma utopia de transformação social e política. Mais do que isso, na práxis da maior parte do movimento, a ideia de “revolução” não estava ligada a um projeto revolucionário de cima para baixo, mas sim um ideal de revolução social que – ainda que tivesse afinidade com o projeto político estatal – era bem mais amplo e se construía pela base da sociedade.

Isso nos leva a duas últimas questões. A primeira delas, que buscamos evidenciar em distintos momentos da dissertação, é que a NCCh fez parte de um movimento maior, de alcance regional, com a Nova Canção Latino-Americana. Todavia, o movimento chileno partilhou dessa história conectada regional especialmente por compor o mosaico de expressões de esquerda latino-americana. Muitos elementos que fizeram parte da *práxis* artística revolucionária de seus integrantes eram comuns à revolução chilena da UP da mesma maneira que integravam o repertório político-ideológico do mencionado espectro político. Assim, temáticas como do sujeito revolucionário (homem novo), a criação de uma nova sociedade, a ideia de povo, bem como a solidariedade e a identidade latino-americana, refletiram o que constituiu a disputa do campo socialista como um todo na América Latina.

Vale considerar, uma vez mais, que as esquerdas latino-americanas eram (e ainda são) plurais e que, além disso, sob a influência da Revolução Cubana e seus líderes, se criou uma esquerda fidelista pouco afeita a delineamentos e princípios mais bem delimitados, como bem pontuou Nils Castro (2005: 46-7). Mauricio Archila Neira (2020), na busca por identificar as esquerdas políticas (em oposição às direitas), destaca três questões principais: “*los principios o la doctrina; la acción política; y el plano de los comportamientos cotidianos*” (2020: 20). Entretanto, essas distinções são categorizações mentais, uma vez que “*la gente común y corriente no suele hacer tan sofisticadas separaciones y más bien sigue lo que cada quien se autoatribuye como identidad política*” (NEIRA, 2020: 20).

Com isso, Neira (2020) distingue aqueles sujeitos que estão fortemente alinhados aos princípios de determinados partidos e/ou organizações políticas, e aqueles que se identificam com delineamentos mais gerais de esquerda. Vimos, no caso da NCCh, que esses dois posicionamentos podem estar presentes tanto nos artistas filiados (a já mencionada diferença entre Jara e Ortega, por exemplo), ou não filiados (embora a tendência geral nesse caso seja um posicionamento mais difuso e amplo, temos casos como o de Rolando Alarcón, que não era filiado, mas teve posições e criações artísticas bastante direcionadas ao repertório comunista).

Isso nos leva a uma segunda questão, e que é talvez uma das mais importantes. Como vimos com Bourdieu (2013: 191), a partir do *habitus* os sujeitos podem manter ou subverter a realidade, em um contínuo processo de mútua influência entre sujeito e meio. Malvezzi (2019) acrescenta que o sensível na arte é um espaço privilegiado para promover uma maneira própria de enunciar o mundo e, desta forma, se constitui em uma construção de conhecimento com implicações sobre a realidade. Logo, embora a tendência geral do *habitus* é seguir formatos estruturais de ação e pensamento, a liberdade obtida na autodeterminação artística cria traduções do real capazes de trazer conscientização (mesmo que nem sempre completamente explícita) sobre as estruturas mentais e sociais.

No segundo capítulo, destacamos os sentidos e as intenções que os próprios músicos construíram sobre sua práxis artístico-política, e apontamos três eixos que mais se evidenciaram nesta expressão: a disputa narrativa, a função de pedagogia social e o papel do afeto como motor mobilizador dessa práxis. Serão estas as três características principais que estarão como pano de fundo da “batalha da cultura” relacionada ao contexto revolucionário de que trata o terceiro e último capítulo. No entanto, estes três eixos representaram a localização da NCCh enquanto movimento social, e evidenciaram a plena expressão da liberdade e autonomia artística da práxis de seus integrantes. Essa práxis poderíamos resumidamente definir como um trabalho de base de difusão de ideias e construção de pensamento crítico, permeado por formas sensíveis e afetadas de ação político-artística.

Como alertou Ortiz (2008), em uma região do mundo em que as condições históricas marcam um quadro contínuo de sociedades altamente desiguais, a música – e não a literatura escrita – ocupou um lugar singular nos processos revolucionários, de trabalho de base e mobilização da classe trabalhadora nas décadas de 1960 e 1970.

Enquanto a literatura escrita geralmente esteve (e ainda está, mesmo que em menor medida) restrita às elites escolarizadas e com acesso econômico, expressões de música popular como a da NCCh apontavam a um trabalho pedagógico dialógico com os marginalizados da cidade e do campo, com pouco ou nenhum acesso à educação.

No decorrer desta dissertação, buscamos situar a NCCh enquanto parte da diversidade de formas de movimentos sociais e, portanto, criadora de políticas culturais próprias. Caracterizá-la enquanto tal nos ajuda a compreender o lugar de embate com o poder dominante, o empenho de auto-organização e a necessidade de criação de um discurso na medida do possível coeso. Sem desconsiderar a existência de uma pressão dos partidos (em especial o PC) sobre os artistas, o que realmente parece ter criado a necessidade da busca por coesão é a forma de estratégia de mobilização social que perseguiram.

É o trabalho de base mobilizado por esta práxis artística revolucionária que faz desta uma importante expressão de movimento social. Desta forma, muito embora estivessem focados na instituição da revolução socialista, suas práticas foram capazes de mobilizar exatamente aquilo que Alvarez, Dagnino e Escobar (2000) destacavam sobre as potencialidades dos movimentos sociais: de promover projetos alternativos de concepção e construção da democracia, sendo capazes de desestabilizar o sistema político representativo ao realizar, no limite, uma reconfiguração dos sentidos e formas de ação e disputa política. E é também nesse sentido, que podemos afirmar a autonomia deste movimento com relação ao Estado (suas instituições e formas de operar), mesmo quando a UP passa a governar, momento em que estes artistas deixam de antagonizar com os representantes políticos.

Ao longo da história, diversas práticas e manifestações musicais têm cumprido um importante papel na criação e transmissão de narrativas outras, muitas das quais nunca couberam nas narrativas oficiais sustentadas pelos vencedores (sujeitos centrais da história): o discurso hegemônico e dominante sobre a história, sobre as pessoas, sobre os costumes. Através dessas expressões, constituídas por formas próprias de significação do mundo, têm sido traçados caminhos para uma composição afetuosa e transformadora das diversas histórias, leituras críticas e conexões entre povos, tendo em conta suas lutas, conquistas e percursos. Afinal, o que é a música, se não um meio afetado pelo qual seus criadores expressam ideias e sentimentos, também movido a afetar aqueles que a desfrutam?

As interpretações feitas através e sobre a prática artística que é nosso objeto de estudo, estão e estiveram permeadas por distintas concepções situadas no tempo e por premissas político-ideológicas, em uma complexa teia de percursos subjetivos e coletivos. Em seu tempo, esses artistas e suas manifestações foram bem recebidos por seus pares e demais pessoas que se identificaram, de uma forma ou de outra, com o que aqueles faziam. Ao passo que geraram em muitos outros antipatia e até mesmo medo pelo que representavam – o que fica nítido pela forma como foram reprimidos com o golpe. Durante o período ditatorial, suas canções eram tocadas, compartilhadas e difundidas em clandestinidade dentro do Chile. Desta forma, serviram como um meio de extravasar as dores e o terror do momento, e de manter vivos o sonho e a esperança que estavam no ápice nos intensos anos da Unidade Popular – assim, essas músicas tornaram-se arquivos sonoros daquele período (CHIAPPE; FARFÁN, 2009).

Com o tempo, a NCCh foi revisitada na esfera acadêmica e literária a partir de novos e distintos olhares críticos. Alguns deles desconstruíram temas que haviam sido pretensamente colocados como unânimes pelos relatos memorialísticos (ARANTES, 2017; SCHMIEDECKE, 2014), outros apresentaram novas conexões e abordagens sobre o movimento (AEDO, 2016; PARTY, 2019; ZÚÑIGA, 2014; KARMY; SCHMIEDECKE, 2020). De maneira geral, a NCCh tornou-se uma insígnia dos saudosos e movimentados anos revolucionários das décadas de 1960 e 1970, e isso foi resultado da (re)construção em torno da memória e dos significados desta manifestação artística ao longo das últimas décadas. Essa expressão musical se consolidou não somente como um reconhecido marco artístico, mas como fonte e recurso de memória. De forma que os artistas do movimento se tornaram referenciais na narrativa sobre o seu tempo, história e a luta de seus povos – por isso a importância de considerar esta expressão também como parte das práticas literárias que compõem a cultura continental, conforme aponta José Antequera Ortiz (2008).

Particularmente – e aqui convido à partilha de forma pessoal, no singular – a canção engajada chilena desse período representa um registro que não deixa de remeter esta pesquisadora a uma memória familiar daquelas e daqueles – meus pares – que viveram todo o processo de entusiasmo da revolução e, logo em seguida, o medo... a aflição... o luto e o terror. Minha avó Mercedes, hoje com 90 anos de idade, nunca deixa de contar sobre os documentos que jogou no rio no mesmo dia do golpe, o 11 de setembro de 49 anos atrás, para que o genro não sofresse sanções, perseguição e até

tortura (quando não a morte) por parte das tropas militares, pelo simples fato de ser socialista. Este mesmo rio, um canal que margeia a capital chilena e já no pé da cordilheira separa um bairro periférico de outro ainda mais periférico (aquele dos sem sobrenomes), foi o rio onde rotineiramente outros tantos sem nome e sem vida tinham seus corpos sendo retirados da água – relata a avó “Menche”, testemunha ocular. Duas ruas acima, sua filha (minha tia), em algum desses anos de terror, foi espancada porque protestava por liberdade.

E foi talvez pela esperança, mas principalmente pela dor, que essas canções se eternizaram na minha e em tantas outras histórias familiares, e que tem marcado as seguintes gerações. Estas dolorosas histórias relatadas (e outras tantas mais) não podem ser apagadas, em nome de uma suposta neutralidade científica, quando falamos dos meios simbólicos (como a arte, neste caso) que nos remetem a tais memórias, por traduzirem à sua maneira uma confiança em dias melhores. Quem sabe mais do que uma prática de descolonização da escrita acadêmica, esta seja apenas uma forma de ressaltar que, ao passo que não é possível ocupar um lugar de imparcialidade (como vimos com Bourdieu, o “neutro” é uma universalização artificial que apenas beneficia aos dominantes, aqueles com nome e sobrenome), este fato não impede que possamos tratar da temática com um olhar crítico, que foi o que aqui buscamos fazer. Com estes tão relevantes devaneios, sigamos com as reflexões finais da pesquisa.

Mais do que encerrada no recorte histórico e geográfico que aqui se delimita, acreditamos que a temática e a abordagem desta dissertação podem nos trazer ferramentas analíticas para compreender o contexto atual – obviamente, não sem se considerar as devidas diferenças de conjuntura e proporções. Em um momento no qual se assiste um avanço do conservadorismo na América Latina, temperado por um clima de desestabilização social e exaltação da intolerância na forma de fascismo social, e estando abaladas até mesmo as estruturas democráticas e os direitos fundamentais, nos parece de essencial importância travar paralelos com outro quadro similar na história recente da região.

A curta duração da experiência chilena e sua abrupta interrupção são nítidos sintomas de como os métodos adotados falharam. Também neste momento, após uma onda de governos com políticas progressistas iniciada no começo do século XXI na América Latina, o mesmo processo de reação de grupos retrógrados tem demonstrado mais uma vez que o reformismo é uma pactuação mediada que se dá de maneira

assimétrica e muito frágil. Aqui no Brasil especificamente, esse movimento de reação a um modelo de governo que, mesmo retirando o país do mapa da fome, afetou de forma ínfima a histórica estrutura social desigual, começou a dar seus primeiros sinais em 2013, sustentou um golpe três anos depois e promoveu a instalação do fascismo social que vivemos no presente – constantemente reforçado pelo atual governo, com acentuados discursos de ódio e políticas de extermínio.

Mas nem mesmo Cuba, para tomar outro exemplo, que logrou manter-se no viés revolucionário nessas seis décadas, deixou de sentir as consequências da reação dos setores dominantes, insatisfeitos com um processo que, assim como o que ocorreu no Chile (e mesmo que carregado de inúmeras contradições e limites), visou a justiça social e a emancipação dos povos historicamente excluídos. Mas o tema da revolução, bem como o mero devaneio da possibilidade de poder realizá-la, caiu em desuso atualmente, marca de um desencanto frente a todo o discurso entusiasta daquele então e do gradativo abandono das investidas de integração regional desde a década de 1980. Mostra como hoje, aos campos empenhados na defesa de um formato de sociedade mais igualitário e justo, cabe ainda refletir e encontrar novos caminhos e estratégias para esquivar-se do triturador capitalismo, em escolhas políticas que sejam mais efetivas e plurais – não sabemos se mais radicais, ou mais autônomas.

O que sabemos é da importância dos distintos movimentos e mobilizações sociais nas disputas políticas, tal como ocorreu no “*estallido social*” de 2019, no Chile. Ainda que, pela amplitude de setores que se mobilizaram nos protestos civis, essa movimentação tenha tido uma natureza difusa que representou demandas igualmente variadas, se sobressaiu nas reivindicações a urgência de reformas sociais, políticas e econômicas – em especial no que se refere a questões básicas como saúde, aposentadoria e educação. De forma geral, em toda essa mobilização foram expostas as contradições do país, que foi transformado em laboratório do neoliberalismo durante a ditadura, e sua principal consequência foi a construção de uma nova constituição (ainda em processo constituinte) que substitua a então vigente, de 1981, resquício do regime militar.

REFERÊNCIAS

Fontes:

ABARCA, Luis Afonso; MALDONADO, Carlos. ¿Dónde está la política cultural?, *Revista La Quinta Rueda*, Editorial Quimantú, n.1 out. 1972, pp. 12-14. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-76545.html>. Acesso em: 13 mai. 2021.

AGUILERA, Pablo. Las peñas folklóricas: ¿negocio o difusión?, *Onda – Revista Juvenil Quincenal*, Editora Nacional Quimantú, Santiago, v. 3, nº 27, set. 1972, p.24-27. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75237.html>. Acesso em: 12 jul. 2019.

ÁLVAREZ, Santiago. *El tigre salto y mato, pero morirá...morirá*. Documentário, ICAIC, Cuba, 1973 (15min51seg). Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/xbqhtb>. Acesso em: 14 fev. 2022.

ARÉVALO, Hugo. Vamos por ancho caminho. DVD; 4 min. In: *Museo de la Memoria y los Derechos Humanos*, Archivos de Fondos y Colecciones, 1972. Disponível em: <http://www.archivomuseodelamemoria.cl/index.php/38355;isad>. Acesso em: 7 fev. 2022.

CASTRO, Fidel. *O homem novo e a nova mulher em Cuba*. Tradução de Olinto Beckerman. São Paulo: Global Editora, 1979.

GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción Chilena perdió el ritmo, *Revista Ramona*, Editora Quimantú, v. 2, nº 18, 29 fev. 1972, pp. 12-14. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75199.html>. Acesso em: 30 mai. 2019.

GARCÍA, Ricardo. La Nueva Canción chilena da la vuelta al mundo, *Revista Ramona*, Editorial Quimantú, 2 v., nº 97, 4 set.1973, p. 11-3. Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile [online]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75207.html>. Acesso em: 4 mai. 2021.

GARCÍA, Ricardo. Ricardo García comenta sobre la mala actitud marxista: Carta de Ricardo García para Eduardo Carrasco. Santiago (Chile), *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, 22 mar. 1977. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/23997>. Acesso em: 3 out. 2020.

GARCÍA, Ricardo. Discusión sobre el Canto Nuevo: Carta de Ricardo García para Eduardo Carrasco. Santiago (Chile), *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, 14 out. 1981. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/23993>. Acesso em: 3 out. 2020.

GARCÍA, Ricardo. Comenta Ricardo García el disco La Revolución y las Estrellas: Carta de Ricardo García para Eduardo Carrasco. Santiago (Chile), *Archivos*

Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile, 25 out. 1982. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/23992>. Acesso em: 3. out. 2020.

GODOY H., Álvaro. Canto Nuevo: cancionero, hecho en Chile, *La Bicicleta*, Santiago, v. 9, nº especial, mai. 1983. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75250.html>. Acesso em: 7 jul. 2019.

JARA, Victor. La Población, DICAP, 1972. *Perrerac – Enciclopedia del Cantar Popular* [online]. Disponível em: <https://perrerac.org/album/vctor-jara-la-poblacin-1972/1689/>. Acesso em: 18 jun. 2021.

JARA, Victor. Concierto de Víctor Jara en Perú. Recital Completo em Panamericana Televisión. Publicado pelo canal de Felipe Rebolledo Sáez, *Youtube* [online]. Lima/Peru, 17 de julio de 1973. 1 vídeo (1h 2min 40seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UhXBrp3oAIM&t=1136s>. Acesso em: 16 mar. 2020.

LILLO; APIOLAZA. *América Latina y tiempo presente: Historia y Documentos*. Santiago (Chile): LOM ediciones, 2015.

ONDA. “Isabel Parra: no solo de canto vive el hombre”, *Revista Onda*, Editora Quimantú, v. 3, nº 11, 4 fev. 1972. p. 50-3. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75196.html>. Acesso em: 17 mai. 2020.

ONDA. “Adiós Rolando: El silencio de una guitarra”, *Revista Onda*, Editora Quimantú, Santiago, v. 3, nº 38, 16 fev. 1973, p.5. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75233.html>. Acesso em: 17 mai. 2020.

PUEBLA, Carlos. Carlos Puebla envía letras y partituras de canciones: carta de Carlos Puebla para Eduardo Carrasco, La Habana (Cuba), *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, 5 out. 1973. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/bitstream/handle/123456789/24042/COR521.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso em: 3 out. 2020.

QUILAPAYÚN, Disco Basta, 1969, DICAP. *Perrerac – Enciclopedia del Cantar Popular* [online]. Disponível em: <https://perrerac.org/album/quilapayn-basta-1969/734/>. Acesso em: 4 mai. 2021.

QUILAPAYÚN. Listado de delegaciones invitadas a Segundo Festival de la Nueva Canción Latinoamericana y concierto por la paz y la no intervención en Centro América, Nicaragua, *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, 16 al 24 de abril de 1983. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/23778>. Acesso em: 17 ago 2019.

QUILAPAYÚN. Información de Casa de la Cultura Ecuatoriana a Quilapayún sobre organización del III Festival de la Nueva Canción Latinoamericana a realizarse en Quito (Ecuador), *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, 6 de

junho de 1984. Disponível em:
<https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/23677>. Acesso em: 17 ago. 2019.

RAMONA. Folclore pal mundo, *Revista Ramona*, Editorial Quimantú, 2 v., nº 15, 8 fev. 1972a, p. 12-3. Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile [online]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75198.html>. Acesso em: 4 mai. 2021.

RAMONA. La vuelta a América em seis guitarras: Inti-Illimani, *Revista Ramona*, Editorial Quimantú, 2 v., nº 23, 4 abr. 1972b, p. 38-9. Memoria Chilena – Biblioteca Nacional de Chile [online]. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-75201.html>. Acesso em: 4 mai. 2021.

TORRES, Osvaldo. Comentarios de Osvaldo Torres sobre la relación entre lo social y lo artístico: Carta de Osvaldo Torres para Eduardo Carrasco, *Archivos Patrimoniales – Pontificia Universidad Católica de Chile*, Santiago, 13 abr. 1983. Disponível em: <https://archivospatrimoniales.uc.cl/handle/123456789/24146>. Acesso em: 3 out. 2020.

UNIDAD POPULAR. *Programa básico de gobierno de la Unidad Popular*. Santiago, dezembro de 1969. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-7738.html>. Acesso em: 24 mai. 2020.

Bibliografía:

AEDO, Javier Rodríguez. La Nueva Canción Chilena: un ejemplo de circulación musical internacional (1968-1973), *Revista Resonancias*, vol. 20, nº 39, jul.-nov. 2016, pp. 63-91.

AEDO, Javier Rodríguez. Codificación artística y posicionamientos políticos de la Nueva Canción Chilena en exilio (1973-1982), *¡La Nueva Canción da la vuelta al mundo! Conexiones, transferencias y apropiaciones/ Segundo Coloquio de Investigación Musical*, Uruguay, 21 y 22 de enero de 2021.

ALONSO, Jimena; GONZÁLEZ, Elías Gabriel Sánchez. El lápiz, la brocha y la guitarra: algunos aspectos de la cultura chilena durante la Unidad Popular (1970-1973), *Revista Actos*, nº 3, 2020, pp. 52-73.

ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. In: ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo (orgs.). *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

ARANTES, Mariana Oliveira. *Representação sonora da cultura jovem no Chile (1964-1970)*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Franca, 2009. Disponível em: https://www.franca.unesp.br/Home/Pos-graduacao/mariana_oliveira.pdf. Acesso em: 3 out. 2020.

ARANTES, Mariana Oliveira. A Nova Canção Chilena revisitada: distintas indagações sobre um mesmo objeto, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 19, n. 35, pp. 229-233, jul.-dez. 2017.

BARBANCHO, Juan-Ramón. Arte, sociedad y política: otras formas de protesta. *ASRI: Arte y Sociedad Revista Investigación*, nº 6, abril de 2014.

BARRAZA, Fernando. La Nueva Canción Chilena, Colección Nosotros los chilenos, nº 26, *Editora Nacional Quimantú*, Santiago (Chile):19 out. 1972. Disponível em: <https://libros.uchile.cl/files/presses/1/monographs/1105/submission/proof/12/index.html>. Acesso em: 17 jun 2020.

BARRIENTOS, Claudio Javier. “Y las enormes trilladoras vinieron [...] a llevarse la calma”: Neltume, Liquiñe y Chihuío, tres escenarios de la construcción cultural de la memoria y la violencia en el sur de Chile. In: PINO, Ponciano del; JELIN, Elizabeth (comp.). *Luchas locales, comunidades e identidades*. Madri (Espanha): Siglo XXI, 2003. (pp. 107-44).

BENEDIT, Omar Jurado; MORALES, Juan Miguel. *Victor Jara: te recuerda Chile*. Santiago (Chile): LOM Ediciones/Ed. Txalaparta, 2003.

BETHELL, Leslie. O Brasil e a ideia de “América Latina” em perspectiva histórica, *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 22, n. 44, p. 289-321, jul.-dez. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/wDjSryQpkTFYcKBMHqwfNKD/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 2 mar. 2021.

BOURDIEU, Pierre. O campo político, Tradução de André Vilalobos, *Revista Brasileira de Ciência Política*, nº 5, Brasília, jan.-jul. 2011, pp. 193-216. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/3JY6Zsr9yVZGz8BYr5TfCRG/?lang=pt>. Acesso em: 12 mai. 2020.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 7ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*: Cursos no College de France – 1989-1992. Tradução Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A Reprodução*: elementos para uma teoria do sistema de ensino. 3ª ed. Tradução Reynaldo Bairão. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1992.

BRIZUELA, Juan Ignacio; BARROS, José Márcio. Políticas culturais e território na América Latina: Diálogos conceituais entre Néstor García Canclini, Rodolfo Kusch e Milton Santos. *PragMATIZES – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, ano 5, nº 8, semestral, out./2014 a mar./2015.

CANCLINI, Néstor García. Introducción. Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano. Em: CANCLINI, Néstor García (ed.). *Políticas culturales en América Latina*. México D.F.: Editorial Grijalbo, 1987.

CANÊDO, Letícia Bicalho. Campo Político. In: CATANI, Afrânio Mandes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS Cristina Carta Cardoso de (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CASTRO, Nils. *Las izquierdas latinoamericanas: observaciones a una trayectoria*. Panamá: Fundación Friedrich Ebert, 2005.

CHÃ, Ana Manuela de Jesus. *Agronegócio e indústria cultural: estratégias das empresas para a construção da hegemonia*. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Territorial na América Latina e Caribe, Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais, da Universidade Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho (UNESP), São Paulo, 2016. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/144217/cha_amj_me_ipri.pdf?sequence=3&isAllowed=y. Acesso em 4 jun. 2020.

CHAMPAGNE, Patrick; LENOIR, Remi; POUPEAU, Franck; RIVIÈRE, Marie-Christine. Situação do curso Sobre o Estado na obra de Pierre Bourdieu. In: BOURDIEU, Pierre. *Sobre o Estado*. São Paulo: Editora Schwarcz, 2012.

CHIAPPE, Gabriela Bravo; FARFÁN, Cristian González. *Ecos del tiempo subterráneo: Las peñas en Santiago durante el régimen militar (1973-1983)*. Santiago: LOM Ediciones, 2009.

CORVALÁN, Luis. *De lo vivido y lo peleado: memorias*. Santiago (Chile): Santiago (Chile): LOM Ediciones, 1997. Disponível em: https://www.marxists.org/espanol/corvalan/1997_de_lo_vivido_y_lo_peleado.pdf. Acesso em: 14 jun. 2021.

COUTINHO, Eduardo Granja. Música popular, emoção e política: a batalha dos afetos, *O Social em Questão*, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, vol. 24, núm. 51, pp. 171-186, 2021. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/5522/552268238010/html/>. Acesso em: 9 jan. 2022.

ESCOBAR, Arturo. El “postdesarrollismo” como concepto y práctica social. Tradução de Emeshe Juhász-Mininberg). In: MATO, Daniel (Coord.). *Políticas de economía, ambiente y sociedad en tiempos de globalización*. Caracas (Venezuela): Facultad de Ciencias Económicas y Sociales, Universidad Central de Venezuela, 2005 (pp. 17-31). Disponível em: <https://red.pucp.edu.pe/wp-content/uploads/biblioteca/090505.pdf>. Acesso em: 2 out. 2020.

GARCÍA, Marisol. *Canción Valente (1960-1980): Tres décadas de canto social y político en Chile*. Santiago (Chile): Ediciones Grupo Zeta, 2013.

GARCÍA, Marisol. Juan Capra, *MusicaPopular.cl* – La Enciclopedia de la Música Chilena [online], fev. 2020. Disponível em: <https://www.musicapopular.cl/artista/juan-capra/>. Acesso em: 19 mai. 2020.

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

(Mestrado em História), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-28062013-130124/publico/2013_CaioDeSouzaGomes_VCorr.pdf. Acesso em: 3 out. 2020.

GOMES, Caio de Souza. “Es sudamerica mi voz”: o projeto de unidade continental no álbum *Cantata Sudamericana* (1972), *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 4, vol. 1, p.27-46, jul-dez 2015.

GOMES, Caio de Souza. “Do canto da boca escorre metade do meu cantar”: diálogos entre a canção engajada brasileira e a *nueva canción* latino-americana a partir do disco *Sérgio Ricardo* (1973), *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – Contra os preconceitos: história e democracia*, Universidade de Brasília, Brasília-DF, julho de 2017. Disponível em: <https://www.snh2017.anpuh.org/site/anais>. Acesso em: 17 ago 2019.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. *Pensando a música a partir da América Latina: Problemas e questões*. Tradução de Isabel Nogueira. São Paulo: Letra e Voz, 2016.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981), *Boletín Música*, nº 45, pp.5-23, 2017.

GONZÁLEZ, Juan Pablo; OHLSEN, Oscar; ROLLE, Caludio. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1950-1970*. Santiago (Chile): Ediciones UC, 2010.

HOBBSAWM, Eric. *Revolucionários: ensaios contemporâneos*. Tradução de João Carlos Vitor Garcia e Adelângela Saggiaro Garcia. 5ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

JARA, Joan. *Canção inacabada: a vida e a obra de Víctor Jara*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

LAHIRE, Bernard. Campo. In: CATANI, Afrânio Mandes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS Cristina Carta Cardoso de (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

KARMY, Eileen; SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Como se habla a un Hermano”: la solidaridad hacia Cuba y Vietnam en la Nueva Canción Chilena (1967-1973), *Revista Secuencia*, nº 108, sep.-dic., 2020, p. 1-33.

KATZ, Claudio. *Neoliberalismo, neodesenvolvimentismo, socialismo*. 1º ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

LÉNINE, Vladimir Ilitch. *Que fazer?* Problemas candentes do nosso movimento. Lisboa (Portugal): Editorial Avante, 1977. Disponível em: <https://www.marxists.org/portugues/lenin/1902/quefazer/fazer.pdf>. Acesso em: 3 out. 2020.

LILLO; APIOLAZA. *América Latina y tiempo presente: Historia y Documentos*. Santiago (Chile): LOM ediciones, 2015.

LISKA, María Mercedes. La música de Nuestra América y sus notas disonantes en las relaciones de poder. *La revista del CCC* (Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini), nº 21, jul./dic. 2014.

LÓPEZ, Mariana Puerto. *Canción de los Pueblos: Procesos de circulación de la Nueva Canción Latinoamericana*: Bogotá, años 70. Monografía (Graduação em História), Faculdade de Ciências Sociais, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colômbia, 2018. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/51055>. Acesso em: 17 jun. 2020.

LÖWY, Michael. “A contrapelo”. A concepção dialética da cultura nas teses de Walter Benjamin (1940). Tradução de Fabio Mascaro Querido, *Lutas Sociais*, São Paulo, n. 25/26, p. 20-8, 2º sem. 2010 e 1º sem. 2011. Disponível em: <http://www4.pucsp.br/neils/downloads/Vol.2526/michael-lowy.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2021.

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. O problema da cultura socialista. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo (Orgs.). *Lunatchárski: revolução, arte e cultura*. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2018a. (pp. 61-68).

LUNATCHÁRSKI, Anatoli. O cinema: uma arma de agitação e propaganda. In: ESTEVAM, Douglas; COSTA, Iná Camargo (Orgs.). *Lunatchárski: revolução, arte e cultura*. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2018b. (pp. 133-138)

MANNS, Patricio. *Violeta Parra*. Madri (Espanha): Ediciones Júcar, 1984.

MALVEZZI, Amarildo. Estética, liberdade e reflexividade: repensando Bourdieu. *Sociologias*, Porto Alegre, ano 21, nº 52, set-dez 2019, p. 192-219.

MARTÍNEZ, Marco Antonio de la Ossa. Rolando Alarcón y las Canciones de la Guerra Civil Española, *Revista Historia*, n. 12, set. 2015. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5443248>. Acesso em: 2 mai. 2021.

MELLA, Gory Soto. *Estética juvenil e identidade de izquierda en la imagen discográfica de la UP: Las portadas de DICAP*. Dissertação (Mestrado em Teoria e História da Arte), Faculdade de Artes, Universidade do Chile, Santiago (Chile), 2014.

MISKULIN, Sílvia Cezar. *Os intelectuais cubanos e a política cultural da revolução (1961-1975)*. São Paulo: Alameda, 2009.

MIX, Miguel Rojas. *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*. Colección Identidad Cultural. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991.

MOYA, Francisco Javier Cerda. *La Nueva Canción Chilena y la cantata popular*. (Monografía) Graduação em História da Arte, Universidad de la Laguna (RIULL), Espanha, 2017. Disponível em: <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/5908>. Acesso em: 12 jun. 2020.

NEGRI, Camilo. As dificuldades de implementação da Via Chilena ao Socialismo: análise do impacto de três propostas econômicas. *Revista História Unisinos*, v.16, n.1, pp.55-68, janeiro/abril 2012.

NEIRA, Mauricio Archila. Reflexiones conceptuales y metodológicas sobre las izquierdas en América Latina. In: GARCÍA, Gerardo Nacoechea; REYES, José Pantoja (Coord.). *La rebeldía en palabras y hechos: Historias desde la orilla izquierda latinoamericana en el siglo XX*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (Argentina): CLACSO, 2020.

NOGUEIRA, Maria Alice. Arbitrário cultural. In: CATANI, Afrânio Mendes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS, Cristina Carta Cardoso de (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ORREGO-SALAS, Juan. Espíritu y contenido formal de su música en la Nueva Canción Chilena, *Revista Literatura Chilena*, vol. 9, n. 3 e 4, jul./dez. 1985. Número especial Nueva Canción/Canto Nuevo.

ORTIZ, José Antequera. Oralidad y difusión poética em la Nueva Canción Latinoamericana. *Voz y Escritura – Revista de Estudios Literarios*, nº 16, ene-dic 2008, pp. 91-111.

OSORIO, José. *Ricardo García: una obra trascendente*. Santiago (Chile): Editorial Pluma y Pincel, 1996. Disponível em: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0040206.pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.

PARTY, Daniel. Homofobia y la Nueva Canción Chilena. *El oído pensante*, vol. 7, nº 2, 2019.

PASÍN, Ángel Enrique Carretero. *Imaginario sociales y crítica ideológica: una perspectiva para la comprensión de la legitimación del orden social*. Tese (Doutorado em Ciência Política), Universidad de Santiago de Compostela, 2001.

PASSIANI, Enio; ARRUDA, Maria Armanda do Nascimento. Campo Cultural. In: CATANI, Afrânio Mandes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS Cristina Carta Cardoso de (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.2, n.3, p. 3-15, 1989.

POZZI, Pablo; PÉREZ, Claudio. (Orgs.) *Historia oral e historia política: Izquierda y lucha armada en América Latina 1960-1990*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2012.

PRONZATO, Carlos. Arte e Política: uma aproximação possível, El arte como território de resistência, *Ibeoramérica Social – Revista-Red de Estudios Sociales*, año 5, nº VIII, JUL 2017.

REQUENA, Brian Henrique de Assis Fuentes. *A universidade do sertão: o novo retrato cultural da música sertaneja*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2016. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-20122016-143201/publico/2016_BrianHenriqueDeAssisFuentesRequena_VCorr.pdf. Acesso em: 3 jun. 2020.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Revista E-misférica* [online], Temática: Cultura, Derechos e Instituciones, vol. 6, n. 2, 2009. Disponível em: <http://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica62/richard>. Acesso em: 17 nov. 2019.

RICHARD, Nelly. *Crítica y política*. Santiago (Chile): Palinodia 2013.

RODILLO, Ignacio Ramos. Música Típica, Folklore de Proyección y Nueva Canción Chilena. Versiones de la identidad nacional bajo el desarrollismo en Chile, décadas de 1920 a 1973, *Revista Neuma*, año 4, v.2, Universidad de Talca, pp. 108-133, 2012.

ROLLE, Claudio. La “Nueva Canción Chilena”, el proyecto cultural popular y la campaña presidencial y gobierno de Salvador Allende. *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (IASPM-AL)*, pp. 408-420. Bogotá, Colômbia, 23 a 27 de agosto de 2000.

SADER, Emir. *Cuba, Chile, Nicaragua: socialismo na América Latina*. São Paulo: Editora Atual, 1992.

SADER, Emir. *Cartas a Che Guevara. O mundo, trinta anos depois*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

SALGADO, Alfonso. La batalla por la opinión pública: Radiodifusión y política comunicacional en la vía chilena al socialismo, *Hispanic American Historical Review*, vol. 100, no. 3, August 2020, pp. 493-525. Disponível em: <https://read.dukeupress.edu/hahr/article-abstract/100/3/493/166256/La-batalla-por-la-opinion-publica-Radiodifusion-y?redirectedFrom=fulltext>. Acesso em: 4 set. 2020.

SOARES, Renan da Cruz Padilha. *As Brigadas Muralistas e seu papel na via chilena ao socialismo*. 2012. Disponível em: <http://guildaescritores.blogspot.com/2013/11/as-brigadas-muralistas-e-seu-papel-na.html>. Acesso em: 14 mai. 2021.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. *"Tomemos la historia en nuestras manos": utopia revolucionária e música popular no Chile (1966-1973)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Franca, 2013.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. Os primeiros festivais da Nova Canção Chilena e a invenção de um movimento musical, *ArtCultura*, Uberlândia, v. 16, n. 28, pp. 23-37, jan-jun, 2014.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. “Ayudar aquellos artistas que transformaron la canción en un arma de lucha”: o papel das Juventudes Comunistas na difusão da Nova Canção

Chilena (1968-1973), *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 9, n. 22, p. 156-173, set.-dez. 2017.

SCHMIEDECKE, Natália Ayo. O panfleto político na Nova Canção Chilena durante a Unidade popular: entre o “amor ao processo” e o “terrorismo musical”, *Revista História Unisinos*, nº 23, v. 1, pp. 84-95, jan-abr 2019.

SILVA, Carla de Medeiros. *Música Popular e Disputa de Hegemonia: a música chilena inspirada em formas folclóricas e o movimento da Nova Canção Chilena entre 1965-1970*. Dissertação de Mestrado em História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade Federal Fluminense (UFF). Niterói, 2008.

SILVA, Martín Bowen. El proyecto sociocultural de la izquierda chilena durante la Unidad Popular. Crítica, verdad e inmunología política. *Revista Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [Online], Cuaderno Debates, ene. 2008, p. 1-20. Disponível em: <http://nuevomundo.revues.org/13732>. Acesso em: 9 mai. 2020.

SIMIONI, Ana Paula. Campo Artístico. In: CATANI, Afrânio Mandes; NOGUEIRA, Maria Alice; HEY, Ana Paula; MEDEIROS Cristina Carta Cardoso de (Orgs.). *Vocabulário Bourdieu*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

SIMÕES, Sílvia Sônia. La Nueva Canción Chilena: O Canto Como Arma Revolucionaria. *Revista História Social*, n. 18, pp. 137-156, segundo semestre de 2010.

SUBERCASEAUX, Bernardo; STAMBUK, Patricia; LONDOÑO, Jaime. *Gracias a la vida – Violeta Parra, Testimonio*. Chile: Editora Granizo/CENECA, 1982.

TEJEDA, Darío. Un palimpsesto llamado Nueva Canción. *Boletín Música*, Casa de las Américas, n. 45, 2017. Pp. 73-80.

TRONCOSO, Franklin. *Historia del grupo musical ¡Karaxú! (1974-1978) ...perder la paciencia*. Santiago (Chile): Editora LOM, 2014.

VARAS, José Miguel; GONZÁLEZ, Juan Pablo. *En busca de la música chilena: crónica y antología de una historia sonora (Cuadernos Bicentenario)*. Santiago: Publicaciones del Bicentenario, 2005.

VARGAS, Daniela Fazio. *Entre estética y política: la génesis del campo de la Nueva Canción Chilena*. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Faculdade de Ciências Sociais, Universidade de Los Andes, Bogotá (Colômbia), 2019.

WACQUANT, Loïc. Mapear o campo artístico, *Sociologia – Problemas e Práticas*, nº 48, pp. 117-123, 2005.

WINN, Peter. *La Revolución Chilena*. Santiago do Chile: LOM Ediciones, 2013.

WOZNIAK-GIMÉNEZ. Andrea Beatriz. Música Popular e Engajamento nos anos 60: Cultura política nas trajetórias artísticas de Violeta Parra, Mercedes Sosa e Elis Regina. *Escritas*, Vol. 6, nº. 1, p. 66-83, 2014.

ZÚÑIGA, Martín Farías. Cueca Beat: Diálogos entre el Rock y la Nueva Canción Chilena. In: BOLTON, Eileen Karmy; ZÚÑIGA, Martín Farías (orgs.). *Palimpsestos Sonoros: Reflexiones sobre la Nueva Canción Chilena*. Santiago: Ceibo, 2014.

Imagens:

Figura 1 – Discos da Peña de los Parra (p. 26)

MUSICAPOPOPULAR.CL. Discos editados desde la Peña de los Parra. In: La Peña de los Parra: Epicentro de la Nueva Canción Chilena, *MusicaPopular.cl* – la enciclopedia de la música chilena [Online], s.d. Disponível em: <https://www.musicapopular.cl/generico/la-pena-de-los-parra/>. Acesso em: 10 mai. 2021.

Figura 2 – Victor Jara e o grupo Quilapayún, no Primeiro Festival da Nova Canção Chilena, 1969 (p. 28)

MEMORIAS DA DITADURA.ORG. O grupo acompanha Víctor Jara na apresentação de “Plegaria a un Labrador” no 1º Festival de la Nueva Canción, em 1969, *MemoriasdaDitadura.org* [Online], s.d. Disponível em: <https://memoriasdaditadura.org.br/artistas/quilapayun/q1/>. Acesso em: 3 mai. 2020.

Figuras 3 e 4 – Capa do álbum “Canto al Programa”, de Inti-Illimani (p.105)

DISCOGS. Inti-illimani – Canto al Programa, DICAP, JYL-10, Chile, 1970. Disponível em: <https://www.discogs.com/es/release/7074440-Inti-Illimani-Canto-Al-Programa/image/SW1hZ2U6Mjc0MDM2NzM=>. Acesso em: 3 out. 2020.